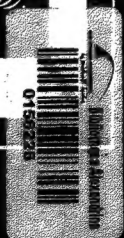


ایستاد سوریو

تقابل فلسفون

مراجعة
عبدی محسن

ترجمة
برادر السید السام والرفاعی



الأشرف المني ، زهيركمو

تقابل الفنون

دراسات نقدية عالية

« ٢ : »

إيتيان سوريو

تقابل الفسنون

مراجعة
عيسى عصفور

ترجمة
برر الربيعه القاسم الرفاعي

العنوان الأصلي للكتاب :

ÉTIENNE SOURIAU

Member de l'Institut

LA

CORRESPONDANCE

DES ARTS

Éléments L'Esthétique

Comparée

/La Correspondance des arts = تقابل الفنون

إيتيان سوريو ؛ ترجمة بلر الدين القاسم الرفاعي ؛ ترجمة

عيسى عصفور . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ . -

٣٧٥ ص ؛ ٢٤ سم . - سلسلة دراسات نقدية عالمية ؛ ٥٢٠ .

١ - ٧٠١ سور ت ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموافى -

٤ - سوريو ٥ - الرفاعي ٦ - السلسلة

مكتبة الأسماء

الإيداع القانوني : ع - ١٩٩٢/١/١٢٩

سيرة المؤلف

ولد ايتين سوريو في ٢٦ ابريل ١٨٩٢ . كان والده بول سوريو من علماء الجمال النابيين ومن رواد التزعة « الوظيفية » (من مؤلفاته « الايحاء في الفن . . » الجمال العقلاني ») آخر منصب شغله : عميد كلية الاداب في مدينة نانسي .

تلقى ايتين سوريو علومه في ثانوية نانسي ودار المعلمين العليا (دورة ١٨١٢) . توقف عن الدراسة بعد اعلان التعبئة العامة (وحارب في الجبهة وسقط في الأسر) .

بعد تسريحه من الجيش عاود تحصيله في دار المعلمين العليا . نال المرتبة الاولى عند تخرجه من فرع الفلسفة (١٩٢٠) تولى التعليم في ثانوية سارغمين ثم ثانوية شارتر . حصل على شهادة دكتوراه في الآداب عام ١٩٢٥ درس الفلسفة في كلية الاداب جامعة اكس - مارسيليا (١٩٢٦ - ١٩٢٩) وكلية الاداب جامعة ليون (١٩٢٩ - ١٩٤١) ثم استدعي الى الخدمة العسكرية من جديد . بعدئذ درس الفلسفة العامة في السوربون (١٩٤١ - ١٩٤٤) ، ثم علم الجمال في الكلية ذاتها .

عمل مديرا للدراسات الفلسفية في كلية الاداب في باريس (١٩٥٣ -
١٩٦٢) وعضوا في مجلس ادارة المركز القومي للبحث العلمي (١٩٥٧
١٩٦٢) .

احيل الى التقاعد منذ عام ١٩٦٢ وما زال مديرا لمعهد علم الجمال
وعلم الفن في جامعة باريس . تولى عدة مهام خارج فرنسا ولا سيما
التعليم في جامعة البرازيل عاما واحدا (الاقليم القلديالي ١٩٣٧)
انتخب عضوا في اكاديمية العلوم الاخلاقية والسياسية منذ عام
١٩٥٨ .

توأسن الجمعية الفرنسية لعلم الجمال ، واللجنة الدولية لدراسات
علم الجمال ، وتولى ادارة مجلة « علم الجمال » ، وضع عدة مؤلفات
منها خاصة : « التجريد العاطفي » و « التفكير الحي والكمال الصوري »
« مستقبل علم الجمال » « الابداع الفلسفي » « تضامن العلوم » « المواقف
الدرامية المثنى الف » « ظل الله » « الحاسة الفنية عند الحيوان » ، بالإضافة
الى العديد من المقالات في المجلات الفرنسية والأجنبية .
يحمل وسام صابطة جوقة الشرف . وقائد منظمة السعف الأكاديمية ،
وقائد منظمة الفنون والاداب .

مقدمة

يقول هوغو (نثرا) في إحدى كلماته الجامعة التي لا تخفى عليه اسرارها : « الريح هي الرياح جميعاً » . ومن هنا يتبادر الى ذهنك فحوى الحديث الذي استهله بلفظة الريح . فيجعل الريح تمثل بين يديك هادرة عاصفة على كافة انواعها : الميسترال الفرنسية والبيتشيو الايطالية والفون الألمانية فضلا عن السموم والزهرير وريح الشمال والزوابع والاعاصير . . . ولنتقف عند هذا الحد . فقد اوردنا العبارة السابقة رغبة منا في مماكاتها القول : « الفن هو الفنون جميعها » : وتؤكد هذه العبارة وحدة الفن لان لفظة واحدة شاملة للجنس تشير اليه وتستطيع أن تثير في خاطرنا على نحو عشوائي ، فنون العمارة والتصوير والموسيقا والنحت والسينما والخزف الخ... وتدعونا الى التساؤل عما هو مشترك بين هذه الفعاليات المبدعة والمتباينة . فمنها ما ينحت اعماله في الرخام ومنها ما يسقط اصواء على الشاشة ومنها ما يجعل الهواء يهتز وهكذا دواليك . تلك هي المسألة التي تصديننا لها وما نحن نضعها بين يدي القارئ : ما هو العامل المشترك بين الكاتدرائية والسفوفية ، بين لوحة التصوير والقارورة الخزفية . بين الشريط السينمائي والقصيدة الشعرية ؟ وهذا موضوع في غاية المتعة والاثارة اذا نحن آلبنا على أنفسنا الا نتخذعنا الألفاظ فلا نرضى مثلاً : الا باوجه شبه بنوية نستطيع رصد ما في الواقع

الايجابي كما نستطيع ضبطها وتدوينها والتعبير عنها في لغة دقيقة محكمة . ولن يفيدنا البحث ما لم نعرض أو نمتنع امتناعاً تاماً عن الاستعانة بالاستعارات الغامضة والتشابه المبهمة التي يعمد اليها بعضهم أحياناً حين يتقنون اعتباراً اصطلاحات بعض الفنون الى بعضها الآخر . فيقولون مثلاً في الحديث عن إحدى لوحات التصوير أنها سمفونية زرقاء من المقام الكبير « ويتحدثون عن « الوان » الشاعر الساطعة أو الخافتة . ولعلك تدرك صعوبة البحث الدقيق الصارم في مجال يبدو لطيفاً كالمواء . لكننا مضطرون - كما ترى - الى استخدام الدقة ان اردنا للبحث ان يكون مفيداً مثمراً .

وربما بدا لنا ان نتجه في هذه الدراسة الى تلمس وجهة المثل الأعلى المشترك الذي تسمو اليه الفنون جميعاً أو استقراء الطابع النفسية التي يتشارك فيها رجال الفن اجمعون . والحق ان مثل هذه الأبحاث أمر مفيد لاغنى عنه . فدراسة طابع الفنانين قد تجذب اليها عالم النفس . وقد يميل المؤرخ أو عالم الاجتماع الى التنقيب في حقبة من الزمان أو في قطر ما كإيطاليا في عصر النهضة أو فرنسا في عهد لويس الرابع عشر أو ألمانيا في الفترة الرومانسية المسماة « العاصفة أو الدفع » (قاصداً الى استنباط مثل أعلى طمحت اليه بأن واحد قصائد بترارك وقبة فلورنسا، أو ملاهي مولير ورسائل بوالو وموسيقا لولي ومن اليهم . ولن يكون هذا سوى بداية البحث . ولا بد لنا أيضاً من استقصاء المثل الأعلى الذي تاق اليه رسامو الكهوف قبل التاريخ والأغريق القدامى كما كان شأننا مع فناني النهضة الإيطالية والكلاسيكيين الفرنسيين والرومانسيين الألمان . ولا أسهل علينا حينئذ من ان نجترح بالبحث الى نظرية كلية قائمة على

الحس أو مستقلة من الناحية الفلسفية كلى الاستغناء . ونحن لا نريد الانتقاص من الفلسفات الشاملة الكبرى ولا الغنى من شأن النظريات الجمالية الواسعة المبينة على التاريخ والفلسفة كالتي جاء بها الفرنسي تين والالمانى هيجل. لكننا لو ظفروا — كما ترى — بمعارف منهجية متينة من الناحية العلمية ، استطعنا ان نمد الباحثين في هذا المضمار بادارة عملية راسخة ، ينتفعون بها في التنقيب الايجابي المفيد عن اوجه الشبه بين الأعمال الفنية على اختلافها واتخاذ موقف سائغ مقبول يعتمده الدارس في هذا المجال .

أما البحث في الطوائف المشتركة بين رجال الفن ، فمن الواضح انه لايجدنا نفعا مالم نمن بالفروق النوعية التي ينبغي اغفالها أو تجاوزها . ولئن كانت الموسيقى « فن التفكير بالأصوات » (حسب عبارة كومباريو السديلة) ، فشتان بين التفكير عن طريق الأصوات كما هي الحال عند بتهوفن ، وبين التفكير الذي كان يزاوله النحات بييربوجيه بوساطة الحجوم التي يفرضها على الرخام بضربات الأزميل والمطرقة بحيث كان الرخام يترنح ، على حد قوله ، مهما كانت القطعة ضخمة . وشأن آخر أيضاً تفكير أوجين دولاكروا الذي كان يمارسه بوساطة الألوان . فهل تستطيع الظفر بطائل ان أنت أهملت أو تجاهلت هذه الفروق ؟

ولا يصح لك القول — ازدراء واستخفافاً — ان هذا كله من شأن التقنية الخالصة ولا شأن له بعلم الجمال . فذلك عين الباطل كما لو زعمت ان ليس بين النسر والحصان والأفعى سوى فارق تقني صرف يتصل بالحركة والانتقال ويحق للعالم الفسيولوجي اغفاله . فالبنية بأسرها ، عند كل من هذه الكائنات ، منوطة بهذا الفارق وتابعة له وكذلك طابع

وجودها الأساسي . والأمر بالمثل عند الموسيقى الذي التزم عالم الأصوات التراما عميقاً . سواء على صعيد الأداء العملي أم على صعيد الموهبة . تراه يعمل فكره في هذا العالم الذي وقف عليه حياته وانتج في رحابه وكان في نظره أهم ما في الوجود . خلافاً للمصدر الذي التزم به عالم الألوان التراما عميقاً فكراً وعملاً وشعوراً . فالرجلان يفترقان أولاً بفارق الالتزامين ، ثم يشتد التباين بينهما لانهما يتكيفان مع عالمين لا يختلفان فقط من الناحية الحسية بل من الناحية البنيوية أيضاً .

ونحن وان كنا لا نسلم بلا روية ، بصحة تلك النظرية الشائعة جداً في أيامنا ومفادها ان الفن لغة بحد ذاتها ، لكننا نلح مع ذلك شهباً بين تنوع الالتزامات الفنية التي تحدثنا عنها ، وبين تنوع اللغات ، بمعنى الفهم لهذه اللفظة . وعندما قلنا ان الباحث في علم الجمال يلتمس أوجه الشبه والخلاف بين تمثال وكاتدرائية أو بين سمفونية واناء ، فقد كان ذلك من قبيل الأحساس البسيط الذي يدعونا الى الأقرار بوجود شبه بين الأقصاح عن فكرة فنية بوساطة التصوير أو الموسيقى أو النحت ، وبين التعبير عن فكرة أدبية أو شعرية مثلاً في اللغات الفرنسية أو الانكليزية أو الألمانية . فكل لغة متميزة بمواطن قوتها وضعفها وتتصدى لموضوعاتها على نهجها الخاص . بمثل ما كان لهذا الموضوع : « معركة مارينيان الذي عالجته كليمان جانكان بالموسيقى ، ويير بونتان بالنحت وفراغوتاد الابن بالتصوير وميشله بالادب . وواضح ان لكل لون من ألوان المعالجة هذه مستلزماته سواء من الناحية التقنية أم من ناحية نمط التفكير الذي يفرض نفسه على فنانين يسلكون مسالك متباينة . هذا ما عنيناه بقولنا : « ان علم الجمال المقارن هو الذي يسعى الى رصد أوجه الشبه

والخلاف بين طرق المعالجة على انواعها وصلنا واقميا وايضا احيا وضبطها ضبطا محكما . والثابت ان التشابه الذي افترضناه بين علم الجمال المقارن وبين الأدب المقارن يقف عند هذا الحد . فللأدب المقارن مناهجه وعلى علم الجمال المقارن ان يضع مناهجه أيضا . ومن أجل اداء هذه المهمة توفرت جهودنا في هذا الكتاب . والعثرات التي تعترض سبيلنا غير قليلة . نذكرها على عجل حتى اذا تبينها القارئ كان بطبيعة الحال أكثر تسامحا حيال اغلاطنا أو مواطن الضعف في كتابنا . ولا يقف الأمر عند الصعوبات الكامنة في صميم عملنا فحسب ، بل يجاوزها الى عثرات تعترض مسيرتنا لاسباب مبدئية . والد خصوصنا في هذه المهمة هو كما اسلفنا الميل الى التشبيه أو المجاز الغامض المبهم . فالكثرة الغالبة من القراء الذين يطيب لهم الحديث عن الفن ، لا يحرصون مطلقاً على ان نوفر لهم بحثا جادا دقيقا من الناحية المنهجية . بل يجلون «تمعة أوفر فيما يشبه التلاعب بالألفاظ والاصطلاحات المصطبغة في ظاهرها بصيغة العلم والمعرفة . ولا يعنيه قط أن نكلف على اثبات مفاهيم دقيقة والتعبير عنها بلغة محكمة ومتقنة . ولا يسعنا في هذا المجال ان نخفي على القارئ والطلاب الناشئ والناقد أيضاً (وسوف ترى السبب بعد حين) ان لا منسوحة لنا ، اذا اردنا المضي في هذا الاستقصاء ، من بذل الجهد للتقيد بلغة المفاهيم والاصطلاحات واستنكار ما يتحدث به بعضهم عن «سلم الألوان لدى تيسيانو أو فيرونيز في سياق كلامهم عن التصوير ، ان لم يكن ثمة أثر يذكر للبنية المدرجية في الألوان التي تميز بها كل من هذين الفنانين ، أو لم توجد في هذه الألوان المستخدمة علاقة مماثلة لما نعهده في نغمات السلم الموسيقي . وليس القصد من قولنا المزوف عن كل مقارنة من هذا القبيل . انما قصدنا ، اذا اردنا الخوض

فيها ، ان نتلمس السبل التي ترشدنا الى استكشاف بنيات متشابهة حق التشابه بين المجانين اللذين تقرب بينهما . ولا شيء ينبتنا مسبقا أننا سوف نوفق لما نريد .

وهناك مسألة ثانية اشد خطرا من الاولى . لانتنا نلقاها عند اناس من خيرة المفكرين ووسعهم شهرة . وهي ان نرتضي منذ البداية بلون من الوان التحويل المسبق الى الوحدة فنعطي الغاية لاحد الفنون . ومن شأن الادب عامة ، والشعر خاصة ، ان يقوم بهذا الدور الموحد دون مسوغ عند نفر من الباحثين الذين لم يتقنوا الا هذا الفن أو كانوا قد آثروه في محبتهم ولعلمهم مارسوه أحيانا دون سواء . فقد لمح كثير من النقاد هذا الأمر عند بنديتو كروتشي الذي كان يعمم في معظم الأحيان على سائر الفنون تعميما لاسوغ انه احكاما استنبطها بصورة واضحة من النظر في الشعر فقط . يصح هذا القول أيضاً على ابحاث باشلار العميقة الممتعة . وكان من نفاذ البصيرة بحيث استترك الأمر جليا وتحمل تبعيته . فكان يقرر ان لا لزوم الى مزاولة الفنون بغية الاحاطة بها . وبوسعه ان « يملك ناصيتها من طريق الخيال الأدبي » (انظر كتابه « الأرض واحلام الارادة ») وان الشعر قادر على احتوائها جميعاً فلا يضيره ان يعجز عن تحقيق تمثال من الرخام أو البرونز ، وحسبه لا بتداعه ان « يكتب التمثال كتابة » .

ومهما عزت علي ذكرى رجل كان صديقا لي وكان من صفوة المفكرين ، فلا بد لي من الاعتراض . وعندما اراد باشلار ان يبحث في المادة بحثا جماليا (لان الدارسين قد اهملوا على حد زعمه زمنا طويلا) كان من شأن مغالطته الغريبة ان جماعته يدرس العناصر الطبيعية درسا شعريا .

فلم يكن يعنيه من أمر المادة الا ما يتخيلة هو أو الشاعر لا كما يسيطر عليها التحات أو المعمار أو الموسيقي في المقارعة والتزال الصريح . ولا يمكن للباحث في علم الجمال المقارن ان يغفل أن المقال لا يستطيع ان يسبح على جسم المرأة الصورة نفسها اذا اراد ان يحثها في الرغام أو البرونز ، وما ينبغي نه ذلك من الناحية الفنية . وموضوع القصص المسحور يختلف كل الاختلاف اذا تخيله الازيوس شعرها ، أو صورته غوستاف دوريه بالريشة أو الأتوان المائلة حتى يتولى ييزان حفره بالمعدن ، أو أمر بانثائه الشاه جيهان ليعلو صرحه ماديا بالقرب من عاصمة ملكه اكرا أحياء لذكرى زوجه الراحلة . فالشاعر أو النقاش لا يعينان بتقدير مقاومة المواد أو فرجة التناظر . وقد يكون من المفيد اجراء دراسة وافية للابنية الخيالية كالتصور التي يصورها الفنانون والكاتدراتيات التي يصفها الشعراء . وسوف يتبين للباحث ان هذه الابنية ، وان تقيدت ببعض الضوابط الأدبية المتصلة بالانسجام والتوازن المحتمل ، قد خلت من جميع قوى المقاومة والاندفاع واسرفت في وصف الاعماق الداخلية مفسحة المجال أو مستثيرة ذكريات عابدة تنصل بابعاد الجسم البشري ونسبة الهندسية وبنياته . وسوف يتأكد الباحث على وجه الخصوص ان المهندس المعمار لا يستطيع استلهاهما والا تورط في عشرات لا قبل له بها اثناء التنفيذ .

فالفنان ، أيا كان مجاله الفني ، ملزم بايجاد تسوية عملية تكون حلا وسطا بين رغبته وطاقاته فهو يكره المادة على الافصح عن احلامه ، شريطة ان يجعل احلامه ، قبل كل شيء ، مقترنه بالمادة وملصمة بها .

نحن اذن لا نسلم بوجود تجاوب بين الفنون على اساس قابليتها المشتركة لان يعبر عنها في مضمار الشعر الذي يغلو آتذ اللغة الفنية الشاملة ، بل من الحق علينا أن نعالج كل فن في لغته الخاصة وأن نضع يرفق واذاة معجما يعين على الترجمة بين مختلف هذه اللغات وان نذكر في بعض حواشيه عبارة « غير قابل للترجمة » حيثما نتأكد من ان العمل الفني يتلاشى في ليه وصميمه اذا نقل الى فن آخر . ونرجو القارىء والحالة هذه ان يتحلى معنا بالصبر حتى يصحبنا في وضع ذلك المعجم خطوة خطوة .

لنا في الختام كلمة اخيرة نسوقها حول المبدء الذي اخذنا به الطبعة الجديدة لكتابنا : اعدنا نشر الطبعة الاولى بحداغيرها (الصادرة عام ١٩٤٧) وقصرنا أنفسنا على تنقيح اغلاط مطبعة وهنات شكلية سيرة . وأوضحنا مثلا بعض الامور الغامضة في الطبعة الاولى دون ان نغير شيئا من اساس فكرتنا . والذي لاريب فيه انا تمنينا على النقد ان يطلعنا على الاخطاء التي ارتكبناها ولا شك . ولو انه فعل لكانا اسعد الناس في اصلاحها . لكننا مضطرون الى القول (بمزيد من الاسف) ورغم ما وجه الى كتابنا من انتقاد ، ان اخطر الاعتراضات التي واجهتنا قامت دليلا ناصعا على ان التقاد لم يقرؤوا كتابنا بقليل من الامعان ولعلهم لم يطالعوه قط . وليحكم القارىء بيننا .

منذ عهد قريب ، صرح أحد المؤلفين بوقار بالغ (فقد اراد اكتابه ان يكون جادا رصينا) انه لا ينبغي لنا بحال من الأحوال ، لكي فنشيء علما جماليا مقارنا على نحو نافع مفيد ، « ان تأخذ برأي لبتين سوروي القائل بإمكان نقل الاشكال والبنيات على علاقتها من فن الى آخر . »

ان لنا ملء الحق في الرد عليه قائلين : مثل هذه العبارة لا تصدر الا عن رجل لم يقرأ كتابنا . انه يعيد إلينا - على وجه الضبط - رايًا وضعنا الكتاب كله من أجل استنكاره. وإلغارىء الذي فرغ من مطالعة صفحات المقلمة هذه قد ادرك الأمر ادراكا يينا ، وسوف يزداد يقينًا اذا ما قرأ الكتاب ولا سيما فصله الثالث والثلاثين (الذي عاليج موسيقا الألوان) فقد اثبتنا ان النقل المسبق لبنية أحد الفنون الى معطيات فن آخر ، ضرب من الاحالة والاجحاف . فعالم الأصوات الموسيقية متميز ببنية تختلف اختلافًا جوهريًا عن بنية عالم الألوان . وردنا الوحيد على ذلك النقد هو رجاؤنا . . القارىء الا يحكم علينا قبل مطالعة الكتاب .

وهناك اعتراض آخر جاءنا من ناقد فني كان عادة أكثر توفيقًا من احكامه . قال ان من حقه الانتماء من التمييز الذي أخذنا به بين شكل الارابيسك والشكل الشخصي وتساءل كيف السبيل حيثئذ الى تلوق رسوم دي فنشي بالريشة ورسوم هو كوزامي بالمرقاش وتقييمها ، وهي على حد قوله من نوع الارابيسك بالمعنى الصحيح ؟ هنا أيضاً لنا ملء الحق في الرد على الناقد قائلين : لقد اكتفى بتصفح الكتاب لان احدى أفكارنا الرئيسية فيه تؤكد على اعتبار كل صورة شخصية ضربًا من الارابيسك بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وان ما اطلعنا عليه افظف الدرجة الثانية (أي الشكل التصويري) ينبغي اعتباره أيضاً من درجته الاولى . وكنا أوضحنا هذا الأمر استنادًا الى المثال نفسه الذي عارضنا به الناقد - أو كما خيل اليه .

والاعتراض الثالث - وهو أشد عنفًا - قد تسبب لنا بموجة عارمة من الجملات . ففي الفصل الثامن والعشرين (وعنوانه موسيقا الشعر)

وأينا ان نتناول موضوع تقطيع الشعر الفرنسي وخرجنا على مبدأ من تلك المبادئ التي هي موضع اجلال في مدرسة موريس غرامون الصوتية . بعد هذا التهور الشديد انبرى لنا اتباعه وأصلونا نارا حامية . وكنا نتوقع ذلك ، لكننا رجوناهم ان يمعنوا النظر فيما تقدمنا به من اداة وبراهين . بيد ان خصومنا لم يحفلوا بها وقصروا انفسهم على القول بلهجة قاطمة وبغير حق ، « ان اجهزة التسجيل الصوتي تخطئنا » . وتلك وسيلة ناجعة تبلغ ما نريد من التأثير في عقول بعض الناس ممن يكرهون على تصديق أقوالهم . ويؤسفنا ان نرى أحد اساطين علم الجمال في ايماننا يضع في حاشية كتاب له اصلره حديثا ، ان اجهزة التسجيل ، فيما يظن ، تخالفنا . وفيم الخلاف ؟ الحق انه لن يجد لهذا السؤال ردا . كما لن يجده الذين أخذ عنهم ذلك الادعاء .

فالتسجيلات الصوتية لا تستطيع ان تخطئنا لاننا صدرنا عنها ، نل ما صدر عنها خصومنا . والأمر الذي اعترضنا عليه هو التفسير الذي جاؤوا به و اضافوه الى التسجيل ويقوم هذا التفسير على اعتبار البيت التالي :

Oui, je viens dans son temple adorer l'éternel

(نعم جئت أعبد المولى تعالى في معبده)

قابلا للتقطيع في عدد من المواضع اشاروا اليها بحواجز رأسية كما يلي :

Oui / je viens / dans son temple / adorer / l'éternel /

ومن حقهم ان يفعلوا ذلك نكثهم اضافوا قولهم : ان هذه المقاطع حواجز وزنية وان الاوزان التي فصلوها على هذا النحو تشير الى الايقاع على

غرار الحواجز الوزنية في الموسيقى، واعتراضنا موجه الى تلك الاضافة بالذات. فالخطوط الرأسية التي تشير الى المقاطع لاعلاقة لها مطلقاً بالحواجز الوزنية التي نوجدتها في الموسيقى وهي لا تشير ابداً الى المقاطع . ومن جراء هذه العلامات الاصطلاحية اقاموا تعارضاً مصطنعاً بين الايقاع الشعري والايقاع الموسيقي ، ولا ريب ان اجهزة التسجيل الصوتي تشير الى الفواصل حيث وضعوا حواجزهم الرمزية . لكني اقول لهم : اذا اردتم بالحواجز الوزنية المعنى الذي قصد اليه الموسيقيون ، كان عليكم الا تضعوها كما فعلتم، أي في نهاية المقاطع .

فما بالكم تعرضون علي قائلين : ان اجهزة التسجيل تخالفني بحجة ان الفواصل موجودة حيث انتمت حواجزكم الوزنية المزعومة ولا توجد حيث اقيمها ؟ هذا أمر لاخلاف فيه . لقد قلت ان الحواجز الوزنية بالمعنى الموجود في الموسيقى لاتدل على المقاطع ولا تطابقها . فأنتم ، والحق يقال ، ترتكبون مغالطة تسمى « مغالطة السبانخ » . والمعلوم انها تقوم على طرح فرضية ثم التضاضي عنها في سياق المحاكمة . ونصها كما يلي : « اني اكره السبانخ ولا اطيعها . وهذا من حسن حظي فلو اني احببتها لاكلت منها كثيراً وغدوت اتمس الخلق لاني لا اطيعها . وعلى هذا المنوال يقول خصومي : « أرايت السيد سورير كيف ينكر على الحواجز الوزنية معنى الفصل والاقطاع (خلافا لما قصدنا نحن اليه) فهو على خطأ مبين . واتكن اجهزة التسجيل حكماً يتنا . فهي تدل على عدم وجود الاقطاع حيثما يقيم حاجزاً وزنياً ، وعلى وجوده حيث تقسيم . فهي اذن لا تفرق على رأيه » . وفي هذا ما فيه من التحامل والتجني . ان لم يوجد اقطاع حيث اثبت حواجز الوزنية فلأنني لا اعتبرها

علامات فاصلة ، بل على العكس . وان كان ثمة انقطاع حيث تثبتون
حواجزكم فلا أنكم تعتبرونها علامات فاصلة . وهنا ارفع عقبرتي
بالاحتجاج قائلا : لا يصح لكم ان تسموها حواجز وزنية أو لا مفر لكم
على أقل تقدير . من التثوية بأنكم تريدون بها معنى يختلف عما يريد
الموسيقيون والتعارض الظاهر الذي ينشأ اثناء بين الايقاع الموسيقي
والايقاع الشعري لا يرجع الى حقيقة واقعة بل الى الاصطلاح الذي عمدتم
اليه .

ولنعرض الى القضية في صورة اخرى : لم يقف أحد من اجهزة
التسجيل موقف الشك والاحتياط . فهي تتضمن الواقعة الايقاعية التي
ينبغي لنا ان نصوغها في علامات مكتوبة تبرز الايقاع . وهنا أقول لكم :
اذا اردتم الاشارة الى الايقاع الشعري بمصطلحات رمزية تختلف كل
الاختلاف عن العلامات التي يستخدمها الموسيقيون اشارة الى الايقاع
الموسيقي ، انتهيتم على هذا النحو الى نتائج متباينة كل التباين في المجالين
المدكوزين . والأمر الذي اود ان انهكم اليه هو ان الفرق حيث لا يكون
في الحادثة نفسها بل في كيفية الاشارة اليها . وأنا اقترح عليكم اجراء
التجربة التالية : اشيروا الى الايقاع الشعري (كما تضمنته أجهزة
التسجيل الصوتي) بالعلامات نفسها التي تستخدمها الموسيقى للدلالة
على ايقاع النغم . ثم لنحكم فيما نفضي اليه من نتائج . وليس هذا الا
استمرارا في تطبيق الطريقة ذاتها التي تقوم على التماس العلامات الاساسية
الموضحة للبيئة المتماثلة في المجالين اللذين تقارب بينهما . وما قول
خصومنا ؟ لقد قنعوا بالاعراض عن اجراء التجربة وتشبثوا بالعلامات
التي درجوا عليها ، ولم يكلفوا انفسهم عناء النظر فيما اقترحت من

اسباب وعلل . ونقول ان اسلوبنا لا يجد ما يؤيده في أجهزة التسجيل ، مجرد ضلال وبهتان . فالطائفتان من الرموز تسيران أجهزة التسجيل سواء بسواء ، لكن اصطلاحات خصوصتنا تقف عاجزة عن بيان ذلك التجاوب البنوي الذي تجلوه طريقتي . والقارىء خير حكم بيننا ، غاية ما نتمنى عليه ان يفرق بين الحقيقة الواقعة والعلامة الاصطلاحية التي ترمز اليها والا يحمل على الوقائع امورا تتصل بالاصطلاحات الموضوعة للدلالة عليها . وواضح ان لنا ملء الحرية في تبني ما نشاء من اصطلاحات شريطة ان نتخير منها ما يقرب الواقع الى الاذهان لا ان نزيده غموضا أو نمزجه بما تسفر عنه الاصطلاحات من عواقب .

ونريد من القارىء ان يتفهم الغاية التي قصدنا اليها من وضع الكتاب وهي : ان ننظر بتحليل بنيوي للاعمال الفنية على اختلاف انواعها ، وأن يعيننا هذا التحليل على ادراك اوجه الخلاف الايجابية والنوعية الكامنة في بنية كل فن ، وأيضاً ، على ادراك أوجه الشبه بينها ، ما خفي منها وما ظهر . فتقوم بضبطها جميعاً ضبطاً عقلائياً واضحاً وتفسيرها اذا اقتضى الأمر .

وعندما اردنا النهوض بهذا العمل ، كان علينا ان نأخذ للأمر عدته وان نستحدث دائماً المناهج الملائمة لذلك التحليل البنوي . وكثيراً ما ضل سعينا ، أو بالاحرى ، لم ننظر بما قصدنا اليه من اغراض ، مما اضطرنا في معظم الاحيان الى العلول عن المناهج المطروقة ووضعها في موضع التنفيذ ، ولا سيما تلك التي تزعم انها تجريبية وما هي بالتجريبية الا في ظاهرها ، أو كانت على كل حال غير ملائمة لما سعينا اليه من اهداف . ونخص بالذكر في هذا المقام ، بعض الرموز الرياضية

التي أهملت في معظم الاحيان بالاشارة الى الحقيقة الواقعة المشتملة على تلك العلاقات الكمية (وترى مصداقا لقولنا في الفصل الحادي والثلاثين بصدد الحادثة الموسيقية) .

وأنا أسأل القارئ ان يتذكر دائماً بان هذا الكتاب صنفه رجل فيلسوف طويل الباع في نقد الاساليب والمناهج التي يستعين بها . فاذا ضاق صدره بما انتهجنا من اسلوب لاعهد له به من قبل ، فليعتبر — انصافاً لنا — اننا سلكتنا هذا السبيل أو ذاك عن علم ودراية ، تلبية للغاية المنشودة ، ولم نسلكه جهلاً أو زراية باساليب أخرى تسمى الى أهداف مغايرة ولا تصح لبحثنا الراهن .

بذلك نحظى بتسامح القارئ الذي نرجو له كل لذة في اصطحابنا خطوة خطوة عبر ابحاث ودراسات بدت لنا ، من وجهة نظرنا ، في غاية الاثارة .

بلريز و اركي ديسمبر ١٩٦٧

الباب الأول

أول تمهيد

الفصل الأول

موضوع البحث

بين تمثال ولوحة ، وبين قصيدة وقارورة ، وبين كاتدرائية
وسمفونية ، إلى أي حد تبلغ أوجه الشبه وقوى التجاذب والقوانين
المشتركة ؟ وما هي أيضاً أوجه الخلاف التي نستطيع اعتبارها نوعية أو
أساسية ؟ ذلك هو موضوع بحثنا .

الفصل الثاني

أربعاء المسألة ومجواباتها

وواضح أن تمتد وشائج من القربى بين سائر الفنون . فالمصور والنحات والموسيقي سدة في معبد واحد . وهم إن لم يعبدوا إلهاً واحداً ، فانما يعبدون آلهة من سلالة واحدة . وربات الإلهام أخوات شقيقات . والفنانون زملاء في المهنة نفسها سواء منهم من استخدم الازميل أو القلم أو اصطنع المرقاش أو قوس الكمان . والميقرية هي هي في شتى أنواع الفنون . تلك أمور يسهل التفصيل فيها والافاضة .

وكان هوغو قد بعث إلى النحات فرومان مورييس بقصيدة يقول

فيها :

إنما نحن أخوة

الزهرة يبدعها أكثر من فنان

الشاعر ينحت اللفظة في وضعها

والنحات يفيض عليها من روحه الشعرية

وقد تحدثك النفس في قفل بعض الاصطلاحات من فن إلى آخر فيجيء ييانك تمتعاً لطيفاً ، ويكون تشبيك غاية الظرف والاناقة . وقد يطيب لك أن تقول في لوحة تصور الشتاء إنها حقاً « سمفونية بيضاء من المقام الكبير » . وقد لا تجد غضاضة في تشبيه وقع أقدام الراقصة بأعذب الألحان ، وامتداح حركة الأرابسك في إحدى القصائد بلهجة العازف الخبير ، أو الثناء على البناء الهندسي لقطعة موسيقية أو إيقاع إحدى البنيات . مثل تلك المقارنات لا تخلو من الروعة أشبه بمسك الكلام . ومن وراء ذلك كله يترامى لك عالم بودلير حيث « تتجاوب الرياحين والألوان والأنغام »

لكنك إذا ابتعدت عن عالم الألفاظ ، أيقنت أن الموضوع في غاية المشقة وإن كان بعيداً في مراميه .

ومنذ الوهلة الأولى تتجلى هذه الأبعاد لكل من أوتي فكراً فلسفياً . فلا يسع الفيلسوف - الجدير بهذا اللقب - إلا أن يعنى بالفن عناية بالغة ، بل لا أحسب متزلة العلم بالذات أجل شأنًا في نظره . والفن - من جملة طاقات الانسان الروحية - هو الذي استطاع أن يتدع عالماً بأسره زائراً بمختلف الكائنات . منها ما هو غير مادي كالسمفونيات والمقدمات الموسيقية والمقطوعات « الليلية » ، ومنها ما تبصره العين في وضوح النهار وضياء القمر كالمعابد والكنائس والتناظر والمسلات والتماثيل والنصب ، (خضرم هائل من الحجارة أزيحت من أماكنها ونهيات بهياة محددة بفضل تلك الطاقة الروحية) ، ناهيك بالمروج والحدائق التي اختلفت إليها غايات حسان مثل يياتريس (داني) وأوفيليا (شكسبير) وجنوفيفا (شومان) والفتاة ذات الشعر الأشعث (لوكت دوليل) فضلاً عن

المصانع التي عمل فيها « حصاد الصيف الخالد مع منجله » (هوغو) ، أو ذلك العجوز المهيب مع مطرقة في تمثال « النهار » الذي نحت ليوفارد دافنشي في كنيسة مدينتي . والفن - إن شئت - لون من ألوان الجنون الإنساني جعل معظم نشاطنا ينأى عن الواقع ليتجسم بكهوف الخيال منذ أولئك الذين أقبلوا على الكهوف الطبيعية ليرسموا فيها على ضوء قناديلهم الحجرية حتى أولئك الذين يحشدون في دور السينما لي شاهدوا ما يعرض عليهم من خيالات ، أو يجتمعون في قاعات الموسيقى ليصغوا إلى ألحان متناغمة تتعقد تارة وتتبدد أخرى على غرار الأحلاف والمعاهدات السياسية . بل لعل الفن أيضاً لون من ألوان الجنون الإلهي ، إن كان ثمة روح إلهية تؤيد هذا العمل بالوحي - كما يقول بعضهم - أو ان المولى تعالى - كما يقول آخرون - لقد صنع الكون آية من آيات الفن (وهذا الجنون بالذات هو الذي أيقظه من سباته) أو ان الفكر - إذا تحدثنا على صعيد أقرب إلى التجريد - قد كتب له أن يزاول ديالكتيكية الفن فابتدع الصورة المشخصة قبل أي نشاط ديالكتيكي آخر مما روى انا حكايته كل من هيجل وهاملان .

بذلك يلتمس الفيلسوف المترلة الكبرى التي تستأثر بها معرفة أمر أساسي فريد ، وجوهري ثابت . أو بكلمة موجوة ، كل ما شاركت به تلك الفعاليات التي تفرعت من الناحية العملية إلى موسيقا وتصوير ورقص وحفر وصناعة الخزف الخ . . . فضلاً عن فن الخلق والابداع ، وفن العيش . أما موضوع تضامن الفنون فهو ، في نظره ، بمثابة حجر الزاوية لجميع ما يعرض له من مسائل هامة ، وهو أيضاً السبيل الوحيد الذي يعينه على أن يدرك ايجابياً النشاط الخلاق المنشئي للكائنات .

ولا يقل الموضوع خطراً في نظر هواة الفن الذين يعنون — على صعيد أدنى من الفضول وأقرب إلى الواقع — بالمقارنة التشريحية ، ان صح القول ، بين إيقاع عبارة أدبية وانسياب خط الارياكسك ، بين انسجام الألوان في لوحة تصويرية أو قطعة مزركشة ، وبين تناغم الألحان المنبعثة من آلة البيانو ، فضلاً عن كل ما ينبغي اجراؤه من تغيير وتطوير على شكل مرسوم حتى تستنبط منه موضوع لوحة أو تمثال صغير أو ترتيب زخرفي أو حركة راقصة .

وليس الموضوع بأقل اغراء في نظر الفنانين أنفسهم على صعيد أقرب إلى الممارسة العملية . حجتنا في ذلك ما يبدو عليهم من اهتمام إذا اجتمع شملهم على سبيل المصادفة في معهد — أشبه بمعهد روما للفنون الجميلة — أو في ندوة ، يلتقي فيها المصورون بالموسيقيين والشعراء بالنحاتين ، ويتساءلون أكتذ بلهفة بالغة عن تقنياتهم لا يريدون من وراء ذلك أن يطلعوا فقط على أساليب تدهشهم قليلاً وان أحسوا بأنها أليفة يأنسون بها ، بل يريدون أيضاً أن يجدوا فيها منبعاً من منابع الإلهام أو أداة للإبداع مؤثرات طريقة يتقلونها من فن إلى آخر في محاولات مبتكرة غالباً ما تظل طي الكتمان ، أو يختلسوا سرّاً جميلاً من أسرار الصنعة فيطبقون على قنهم قواعد لا عهد لهم بها من قبل ، لكنها أثبتت قيمتها في مجال آخر . وكثيرون هم الشعراء الذين نهلوا من معارض التصوير والمتاحف . وكثيرون هم المصورون الذين عنوا خاصة بتطبيق ارشادات موسيقية في تنسيق ألوانهم . كما درج العديد من الراقصين على تصفح مجموعات الصور . وان كنت تشك في قدرة هذه اللقاءات ، على جعل الفنان يتعمق بمجال نشاطه ، فما عليك إلا أن تطالع ذلك الحديث الذي

لا ينسى - بين شوبان وأوجين دولاكروا حسب رواية هذا الأخير في يومياته (١٧ أبريل ١٨٤٩). ومن الحق علينا ، مع هذا كله ، أن نشعر جفاً بصحوبة المسألة .

الذي لاشك فيه أن الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير نشاطات متواصلة فيما بينها ، ومتداخلة تداخلاً خفياً عميقاً من الناحية الروحية . لكن الفوارق بينها شاسعة . فمنها ما يتوجه إلى البصر ، ومنها ما يتوجه إلى السمع . بعضها يشيد الأبنية المثينة والثقيلة والراسخة ، المادية والملموسة . وبعضها يتسبب في انسياب مادة لطيفة تكاد تكون اثيرية من نغمات ونبرات صوتية وحركات ومشاعر وتصورات ذهنية . بعضها يستعين بقطعة حجر أو رقعة قماش خصصت نهائياً لمثل هذا العمل بينما يستعين بعضها الآخر بالجسم الانساني أو الصوت الانساني في فترة من الزمن ، ثم يتحلل كلاهما ليتوفر على أعمال فنية مغايرة تتلوها أعمال أخرى وهلم جرا .

ولتقف الآن عند مقارنة نقيدهما مثلاً بين المصور والموسيقي في غمرة نشاطهما . الموسيقي جالس في مكتبته بعد أن خلد إلى حجرته الهادئة وقد جنته الليل وهذا من حوله كل شيء . وواضح أنه مستغرق في أمور داخلية . تلمس على قسماط وجهه امارات الجهد الفكري . يتردد بين حين وآخر إلى آلة عزفه حتى يتحقق من بعض النغمات ثم يعود إلى طاولته ويكتب عليها . وغالباً ما تلقاه خارج مكتبته منطوياً على ذاته ، بيده كراس صغير يلون فيه ما يطوف بذهنه من أفكار . ومن عجب أن تراه أيضاً في قاعات صاخبة . فقد أسفر الصمت السابق عن

ألحان حملها الموسيقى في جوانحه . وفي هذه القاعات حشد من الناس .
طائفة تصني وتستمع وطائفة تنهض بأعمال يدوية . من هؤلاء من
يحك بقوسه أوتاراً صنعت من معي الحروف فجعلها تهلر هدير الآلة
في المصانع أو همس همس جناح البعوض ، ومنهم من ينفخ في أنابيب
حتى يخرج منها اللآلئ والزفير . ومن أمامهم الموسيقى ، عصاه يمينه
يقود هذا الحشد من العاملين ، مهمتهم أن يسبقوا على الخواطر التي
أُتفق فيها سواد الليالي تجسداً موقوتاً أو موجوداً حياً متهافناً . وبذلك
كان عمله يكمن قارة في قرارة نفسه على غرار الأحلام ، ويتحقق
طوراً على هيئة اهتزازات منتظمة تعصف بجو القاعة . ثم يغيب هذا
العمل الفني ويرقد محنطاً داخل الكتابة الموسيقية إلى يوم يبعث فيه من
مرقده في حجرات يصدح فيها البيانو ، أو في قاعات الموسيقى العامة أو
في مكاتب التسجيل التي تنطلق منها أمواج الاثير ، ويتم ذلك كله فيما
يشبه الاحتفال الجليل الذي اقتصر الفنان على كتابة طقوسه .
ولنتظر الآن في نشاط المصور .

في مرسمه الذي غمره النور من نافذة واسعة امتد منظر عني بتنسيقه .
يشتمل على امرأة تكاد تكون عارية مع عدد من الزهور وستارة من
قماش . يرمق الفنان نموذجة بنظرات غريبة متوترة ثاقبة ولا يكف عن
الصغير والترنم ، والتحدث ، والاصغاء إلى المذباح (وينساب هذا
الضجيج في لوحته ، ان صح القول ، ولا يتداخل فيها) ، وهو في
أثناء ذلك ينقر على صفحة ألوانه الخشبية نقرأ عني أو ساهماً بفريشة أو
سكين لدنة وأحياناً بأصبعه الوسطى . فيلتقط عجينة زيتية يسطرها على
رقعة قماش مدت أمامه لهذا الغرض . وانه لقي ذلك وإذا به يتنهد فجأة

ويصرخ قائلاً : « غلط ، غلط جسيم » وسرعان ما يستدرك اللمسة الثانية بخرقه رثة ويصلح من اللمسة التي تليها ، ويغير من اللون فاذا بأساريه تشرق من جديد واذا به يهتف قائلاً : « لقد تم اصلاحها باعجوبة » . وفيما هو ماض في عمله تنتظم هذه المعاجين شيئاً فشيئاً في صورة ملونة شبيهة بالمنظر الذي أعده أو تجاريه ولا تطابقه .

وهي صورة ثابتة نهائية . حتى إذا فرغ المصور من عمله تراجع إلى الوراء وغمز بطرف عينه معرباً عن سروره بكلمة لطيفة ثم مسح صفحة ألوانه الخشبية وغسل يديه وخلق قميص عمله . وبقي اللوحة على حالها لتخرج للناس منظرأ مستقراً لا يتحول ، فاذا أحاط بها الاطار دفعت إلى المعارض والحوانيت والأندية . وكانت موضع تأمل وحديث وتجارة .

وأنت تحيط بهذه اللوحة في نظرة واحدة . وهي تكشف لك عن كيانها في ومضة خاطفة ، على حين كان عمل الموسيقي متتابعاً لا يفصح عن ذاته ، وان صح القول ، إلا مطرداً على طول الزمن . يتوجه إلى السمع بينما توجه عمل المصور إلى البصر أحدهما يؤلف عناصر كيانه بغير نموذج يحتذيه كما لو صدر عن عالم خاص لا يشبه شيء في الطبيعة وتستشف ملامحه وحركاته وحضوره من وقائع تتصل بعالم آخر ، وتلوح لبصيرتك في لحظة عابرة فقط . أما الآخر فيقتبس معاله من مناظر مألوفة في عالمتنا الحسي ، يحاكي مظاهرها وأصواتها وظلالها وألوانها وجوانبها .

وبرغم هذه الفروق كلها ، تشعر وتترك بالفطرة ادراكاً حدسياً ربما استحال عليك تعليقه تفصيلاً ، ان النشاطين متآخيان في الصميم (ألم

يكن كلاهما خليقاً بلفظة الفن ؟) وان روابط عميقة وخصية تجمع
شملهما .

لكذك تلمس أيضاً ما ينبغي اتفاقه من جهد حتى تقف على هذه
الروابط وتظهرها للعيان . ولو انك اقتصرت على تقرير القرابة والتجارب
تقريراً مجملًا ، اذن لمكنت على أعتاب المسألة . أما إذا أردت النفاذ
إلى صميم كل فن والالام بمشابهات أساسية وأمور مشتركة من حيث
المبدأ بين مختلف التقنيات ، فلعلك تكشف التقاب عن نسب هندسية
أو أشكال بنوية تصح في الشعر والعمارة كما تصح في التصوير والرقص .
اذن لا مناص من إنشاء علم بحد ذاته واستحداث مفاهيم جديدة وتأليف
معجم مشترك وخلق أدوات استقصاء لا تخلو من المفارقات .

وبعد ، كيف تستقيم لك المقارنة بين كاتدرائية ولوحة ، وبين
قصيدة ورقصة ، إن شئت أن توغل في جواهر الأشياء ؟ وأي مقياس
تطبقه على العمل الموسيقي لتنقل نسه إلى الكاتدرائية ؟ وما هي القاعدة
التي يشارك فيها النحات وعازف الناي ؟

يقول افلاطين : فن العمارة هو ما تبقى من البناء بعد أن تقتلع منه
الحجارة . ولكن كيف السبيل إلى اقتلاع الحجارة وما يمت إليها بسبب
مع مراعاة الباقي وإبرازه للعيان ؟ السبيل الوحيد هو أن نشهد الصوت
على الحجارة ، والجسم المتحرك على الألوان والصلصال على الألفاظ ،
حتى تستبد أحدهما الآخر . فنجعل التباين في كل فن على حدة ونحفظ

للفن عامة ما هو أثيث وأبقى . ولا نريد بهذه العبارة الاخيرة عنصراً هامداً لادقة فيه بل نعني روح التضامن بين الفنون وشريعته . ونحن إنما نشير هنا إلى مبحث قائم بحد ذاته يأخذ بأسباب العلم الصحيح (ان كان خليقاً بهذا اللفظ كل استعصاء للواقع رصين ومنهجي ومجرد عن الهوى) ولنسمه علم الجمال المقارن .

• • •

الفصل الثالث

تعريف علم الجمال والمقارن

سوف نطلق لفظ علم الجمال المقارن على البحث الذي يكون قوامه الموازنة بين الاعمال الفنية ، وبين مختلف الاجراءات في سائر الفنون (كالتصوير والرسم والنحت والعمارة والشعر والرقص والموسيقى الخ ...)

الفصل الرابع

علم الجمال والمقارن واللائق والمقارن

التعريف الذي أتيينا به يتمشى مع سنة دارجة وطيدة الأركان .
فعلم الجمال المقارن ، على سبيل المثال ، هو العنوان القرعي لمجموعة
من المؤلفات الشهيرة التي وضعها جورج لو زبنج ريموند ولن
يتيسر لنا الرجوع إليها فعلاً في دراستنا الراهنة ، إنما اطلع عليها سائر
الباحثين ، وهي كافية بفضل أسبقيتها لتحديد معنى اللفظة المذكورة.

ربما خطر للقارئ ، إذ رأى العنوان القرعي لهذا الفصل ، خاطر
آخر بالقياس إلى عبارة الأدب المقارن . وهم يطلقون هذا الاسم ، كما
هو معلوم ، على أبحاث تقوم بالموازنة بين أعمال أدبية أنشئت في لغات
مختلفة ، كالفرنسية والانكليزية والاسبانية والالمانية ، وانضمت إلى
طوائف قومية وعنصرية واجتماعية متباينة ، أو إلى حضارات وعهود
متفاوتة .

وقياساً على الأدب المقارن ربما بدا للقارئ أن علم الجمال المقارن
سوف يقابل بين الأذواق والأساليب والوظائف الفنية لدى سائر الشعوب
في غضون أحقاب تاريخية متميزة أو في فئات اجتماعية متنوعة ،

موازناً مثلاً بين فنون الأقوام البدائية والشعوب المتحضرة بين الفن الشرقي والفن الغربي ، بين القديم والحديث ، بين القرن الفرنسي والفن الانكليزي وما شاكل ذلك . وهي دراسات مفيدة تستطيع أن تمهد السبيل لعلم الجمال العام عن طريق الاستقراء ، كما تستطيع أن توفر المعطيات التاريخية العديدة المصنفة حسب الشعوب والعصور والمستويات الاجتماعية فلا تقوم المقارنة على أساس تقسيم الفن عامة إلى فنون فرعية ، بل تقوم على أساس توزيع الأعمال الفنية المختلفة تبعاً لجماليات محددة معنية . لدينا إذن تصوران متغايران كل التباين . وطائفتان متباينتان من البحوث .

من العجب أن فاضل بين هذين اللونين من الدراسة حتى نرى أيهما أحق بلقب « علم الجمال المقارن » فكلاهما مفيد وجدير بالعناية والاهتمام ولكل منهما منزلة الخاصة في جملة الأبحاث التي تؤلف ذلك الميدان الواسع الرحب لعلم الجمال ، ولم يتم استقصاؤه على الوجه الأكمل إلى يومنا (ونحن على وعي لما نقول) .

وتجدر الإشارة ، مع ذلك ، إلى أن التصور الذي أخذنا به بالنسبة إلى هذين اللونين من الأبحاث ، هو الذي يتمتع بالأولوية من بعض الوجوه ، وإن القياس على الأدب المقارن ما هو إلا قياس خلدع . فالثابت أن الأدب المقارن يقابل بين أعماق من الأساليب والأفكار والمذاهب والنماذج الطبيعية (كالمناظر والأشخاص) التي تتصل اتصالاً وثيقاً بفئات قومية وثقافية متنوعة غاية التنوع ، لكن فائدة المقارنة وقوتها ، بل جوهرها بالذات ، لا يعتمد على الاختلاف المحلي والاجتماعي للمعطيات التي تقارن بينها ، بقدر ما يعتمد على تلك الظاهرة الغالبة الأساسية ألا وهي الاختلاف اللغوي . فهو الأصل في تمييز الجماعات .

وإذا تحدثنا عن الأدب اللاتيني ، أردنا به الأدب اللب أنشيء باللغة اللاتينية ، سواء على يد كاتون caton من مدينة روما ، أو فرجيل Virgile من مانثوا ، أو بيتوس ليفيوس til-liv من باهولا ، أو أوزون Ausone من بلاد غالية. أو الفرنسي سانتوي santowi . ولا ريب أنا نستطيع القيام بتقسيم أدق ، ولمازنة بين فصائل نظمت في لغة لاتينية باللة ، وأخرى في لغة لاتينية حية . في هذه الحقبة الأخيرة ، بوسنا أن نميز بين اقتره الكلاسيكية . عصر الانحطاط . هذا كله قائم على شرط أساسي وهو التصدي لكيفية تناول لغة بعينها ، وإذا عقدت المقارنة بين الانكليزي بايرون والالمانى غوته goethe والفرنسي فيني vigny ، أو بين الامريكي ادغار آلان بو poe والفرنسي بودلير ، أو بين اللاتيني فرجيل والفرنسي هوغو ، كات عليك أن تذكر مثلاً ، أنه يستحيل الاقتباس هنا والنقل الحرفي وأنه لا سبيل إلى المحاكاة ، إلا بعد إجراء تحول خطير في الشكل بوساطة الترجمة . وما دامت هذه اللغات تعيش — ان صح القول — منطوية على ذاتها في مجموعات شبه مغلقة ، فان الفروق العنصرية أو القومية تظل شديدة الأثر فيها (ما لم يكن هناك تسرب بطيء لبعض المؤثرات العامة ، أو انتقال سريع بفضل ترجمات محلية تشتمل على تحول شكلي للفكرة) .

هل يوجد شبه لهذا في الفنون الأخرى ؟ ربما تضمنت هذه الفنون اختلافاً عنصرياً أو قومياً يؤثر فيها تأثيراً بالغاً على صعيد الأسلوب والتراث والمعتقدات التي تفصح عنها النماذج . لكنها تظل في نطاق واحد وينحصر انتاجها الذي يعبر عنها في اللغة ذاتها ، ان صح القول . فتمثال سينلينغ sinding النرويجي « أمنا الأرض » وتمثال لنيمان

dimdeman الألماني « أنا وهي » وتمثال زادكين zadkine الروسي
 « لاعبات الكرة » هي جميعاً من أعمال النحت وتسمين بلغة واحدة .
 والفروق العنصرية فيها أقل شأنًا من الفروق الزمنية التي ترجع إلى بضع
 عشرات من السنين الفاصلة بينها وتشير إلى تطور فن وجيد ، مثلها مثل
 الفروق التي تطالعا في رواية باريس « رواية الالهام » ورواية
 جيروود « سوزان والمحيط الهادئ » ورواية مونترلان « الفتاة الخضراء »
 وكذلك لم توضع أوبرا سيفغريد (فاغنر) وأوبرا « أولاف تريغفازون »
 (غريغ) وأوبرا « بوريس خودونوف » (موسورغسكي) في اللغات
 الألمانية والنرويجية والروسية بل وضعت في لغة وحيدة هي الموسيقى .
 وفيها يسهل الاقتباس الحرفي وتكون المحاكاة أمراً ممكناً ومباشراً .
 فيأخذ هايدن Haydn الألماني عن الأغاني الفرنسية ، كما يأخذ بتهوفن
 عن الموسيقى الشعبية الروسية . ويحتذى شوبان chopin البولوني
 حلوفيلد Field الأيرلندي . بمثل السهولة التي يقتبس بها لامارتين من
 الشاعر الفرنسي توماس thomas شطراً له ، أو يحاكي فاليري valery
 الفرنسي مواطنه مالارمه Mallarme . وبذلك تستطيع أن تجد قطعة
 رباعية لبتهوفن ماثلة برمتها في إحدى جوقات موسورغسكي الروسي .

ونحن لانتكر ان مثل هذه الاقتباسات – وبخاصة إذا حدثت عبر
 مسافات زمانية ومكانية متباعدة – ربما أهدرت بعض القيم الاجتماعية
 والدينية التي تكون في غاية الخطر لكتها في الأغلب عرفية بحتة . فقد
 يتفق لنحات فرنسي من العصر الوسيط أن يأخذ موضوعاً زخرفياً
 من الفن العربي مباشرة . أو يخلط لأحد فتاني الخرف من مدينة روان
 في القرن الثامن عشر أن يقتبس نموذجاً له من الفن الصيني . أو يخطر

لأحد فناني الديكور البارزين في عام ١٩٢٥ أن يسئلهم شكلاً من أشكال الفن الزنجي. أغلب الظن أن هناك بعض القيم التي تبددت في مثل تلك العمليات . أما نحائنا من العصر الوسيط فقد حسب الكتابة العربية (التي لا يحسن قراءتها) مجرد شكل من أشكال الارابيسك . وإذا به يجهز - من حيث لا يدري - أن لا إله إلا الله في عقر كنيسة مسيحية . وأما صانع الخزف فهو يجهل أن الخفاش رمز السعادة في الصين (كما أن البط الملون رمز الحياة الزوجية الموفقة ونبات القطر رمز العمر الطويل) فإذا به يعتبر الخفاش رمزاً لكآبة الشفق أو لروح شيطانية شريرة . وأما ذلك الفنان الذي كلف بالفن الزنجي فقد انتهك أخطر النواهي الدينية وإذا بالتمتمة المقدسة تستحيل بين يديه إلى متاع دنيوي . ويحق لعالم الاجتماع أن يقابل مثل هذا الانتهاك بالسخط والاستنكار . كما يحق لصاحبنا الفنان أن يرد عليه بقوله : إنه استوفى حقه حيث وجدته ، وأنه حين جرد الموضوع من إضافاته العرفية الموروثة فقد اعتبره من الوجهة الفنية المحضة وألم به في نقائه التشكيلي . وربما كان الزمن وحده كفيلاً أحياناً بتصفية الموضوع من هذه الإضافات العرفية المتواضع عليها . فرقصة « الفالس » من أوبرا موزارت Mozart « ودون جوان » فقدت عند المشاهد الحديث ذلك الطابع الاجتماعي الذي كان يجعلها في عرف معاصري موزارت رقصة يؤديها الفلاحون ، خلافاً لرقصة المنوية الارستقراطية التي تقابلها في طابق موسيقي صريح . والقصد من هذه التصفية إعادة الموسيقى إلى كيانها الصرف . لكن مدار بحثنا هو أن الاقتباس في هذه القنون يظل دائماً قيد الإمكان وكذلك الاقتداء المباشر .

فاذا أردت العثور على ما يشبه المحاكاة بين أدب وآخر ، وجب عليك التماسه من ناحية الاقتباس الذي يحدث من فن إلى آخر .

عندما أراد هوغو أن يحلو حلو قيرجيل في بعض الأوزان الشعرية الثقيلة كان عليه أن يستحدث في اللغة الفرنسية نظاماً إيقاعياً مختلفاً كل الاختلاف وجديداً كل الجدة لا يشابه الأصل اللاتيني إلا في تجاوبه القوي . فكان مثله مثل الموسيقي الذي يريد خلق الجو القوي للقصيدة الشعرية التي يستلهمها .

وهناك ألوان من الفنون تيسر فيها المحاكاة أكثر من غيرها ، أشبه باللغات المتممة إلى أسرة واحدة ، فالترجمة الألمانية قد تتجاوب حرفياً مع أصلها الاسكتلندي دون الأصل الفرنسي . وكذلك يغلب على الموسيقى أن تحاكي الشعر ، ويكفيها أن تضخم قليلاً تلاوته وإنشائه (كما فعل نيدر ماير Niedermeyer عندما قام بتلحين « بحيرة » لامارتين وقد نسعى ، على نحو أدق ، إلى ابتداء جو جمالي مكافئ ، كما فعل دوبارك Duparc حين لحن قصائد بودلير فعاود التذكير فيها من الناحية الموسيقية . ولكن عندما استلهم لوكريس ducrece اللاتيني بعض أشعاره من التماثيل أو من دافيد David الفرنسي معظم لوحاته من نقوش جنائزية قديمة كما اقتبس دولاكروا بعض صوره من القصائد ، أو على العكس حين أخذ هوغو وقوته وهريلديا عدداً من قصائدهم عن لوحات التصوير ، أو أخذ شومانك schumann الحائناً له عن رسوم الارابيسك وخيال الظل ، في هذه الحالات جميعاً كانت عملية خلق الجو الملائم أشبه شيء بالترجمة .

ولابس من الترويح عن أنفسنا باستقصاء سلاله فنية طريفة .
وضع ديوبسي Depussy الفرنسي قطعة موسيقية أسماها « الفتاة ذات الشعر الحرش » مستوحياً قصيدة نظمها مواطنه لو كنت دوليل ،
بالعنوان نفسه وكان قد ترجمها عن شاعر انكليزي روبرت بورنز أو اقتبسها منه . وبورنز هذا استقى قصيدته من أغنية شعبية ذاعت في اسكتلندا . نقيم هذا المثال على شتى العلاقات التي أتينا على جردها ومن المؤكد أن موسيقا ديوبسي لا تمت إلى قصيدة دوليل إلا بأسباب فنية جملة ، فالإقتباس بعيد جداً وغير واضح . خلافاً لقصيدة بورنز التي شذت إلى الأغنية الشعبية كما يشد الثوب الرقيق إلى جسم المرأة عند هبوب النسيم فتلوح لنا أشكاله . بمعنى أن هناك تطابقاً في الإيقاع والوزن والحركة بين اللفظ والموسيقا مما لا نجد في المقارنة بين القصيدة الفرنسية والقصيدة الانكليزية التي حصل الاقتباس منها . الإيقاع فيهما متباين وكذلك الوزن وتنسيق الأصوات . بل ربما بلغ التباعد أقصاه في هذه النقطة بالذات .

النتيجة الواضحة التي نخلص إليها هي أنك لن تجد بين علم الجمال المقارن والأدب المقارن شياً صحيحاً أو على أقل تقدير ، عميقاً وطريفاً حيثما توقعت استناداً إلى استقراء سريع . فالفنون على اختلافها كاللغات المتباينة تقتضي المحاكاة بينها أن يعتمد المرء إلى ما يشبه الترجمة وأعمال الفكر في مادة تعبيرية مغايرة كل التباين . كما تتطلب خلق مؤثرات فنية متوازنة وغير متماثلة تماثلاً حرفياً . بالقياس إلى ذلك كله ، كانت الفروق المنصرمة أو الثقافية أو الزمانية في فنون التشكيل أو الموسيقا أمراً تافهاً يشبه على أبعد تقدير ، ما يطالعنا من فروق في آداب اللغة

الفرنسية بين كاتب نورماندي المولد مثل فلوير وآخر نشأ في جنوبي فرنسا مثل دوديه . أو كحد أقصى ، بين أديب فرنسي وآخر سويسري مثل شربوليز أو بلجيكي مثل فراهان أو مترلك .

ثم إن الموازنة نفسها بين مختلف الأساليب (في التصوير والموسيقى وحتى في الأدب) تبعاً لاختلاف الأفكار والأحقاب والقوميات ، لا تستقيم بحثاً جاداً رصيناً بل لا تكون ممكنة ، ما لم تستند إلى المقارنة بين الفنون وتقرض في المقام الأول حل بعض المسائل الهامة في علم الجمال المقارن بالمعنى الذي قصدنا إليه . ولاريب في ذلك . لنقل مثلاً إنه يوجد علم جمالي ألماني يقوم بدراسة النوق الألماني والأسلوب الألماني المتميزين عن النوق الفرنسي والأسلوب الفرنسي . أي أننا نعرض امكان الموازنة بين لوحة فينوس المصور كرانك والدور القديمة في مدينة اوغسبورغ وهدل سهايم ، وقصر زفينجر في مدينة درسدن . وملحمة كلوبشتوك « رسالة المسيح » وتماثيل كلينجر وموسيقا برامر « صلاة الموتى » الخ . . غايتنا العثور على عنصر تفاضلي متحول يميز جميع هذه الآثار الفنية عن مثيلاتها في فرنسا وإيطاليا وإنكلترا ، وإقامة الدليل على أن هذه التحولات بأسرها تتقارب وتلتقي في خاصية مشتركة من خواص الأسلوب يمكن مقاباتها بالخاصة المميزة لأسلوب فرنسي عام أو إيطالي أو ما شاكل ذلك . فنحن ، والحالة هذه ، إنما نقوم يبحث من أبحاث علم الجمال المقارن من حيث المقابلة بين أعمال تنتمي إلى أنواع متباينة من الفنون . استناداً إلى طريقة الرصد المحلي الاقليمي . ولكن كيف السبيل إلى المقارنة بين قصر زفينجر وملحمة كلوبشتوك

وموسيقا برامز ، ان لم نعلم أولاً كيف نقارن عامة بين الصمارة والقصيدية
والقطعة الموسيقية ؟

وإذا أردت أن تتحدث في الفن الفرنسي عن الخصائص التي انفردت
بها مقاطعة نورماندي ، افترضت وجود عنصر مشترك بين كاتلدوائية
كوتانس ، ومسرح كورناني وروايات فلوبيير وموسيقا بوالديو أو
البير ولوحات جيريكو وربما أيضاً آفاق بادية لوساي وطبيعة ذلك
الضياء الذي يتخلل الأشجار على ضفاف نهر الاوزون (في مقابل
الخصائص التي انفردت بها مقاطعات فرنسية أخرى) . وقصارى القول ،
إن الدراسة الجمالية للأساليب المحلية ليست إلا فصلاً من فصول علم
الجمال المقارن كما حددناه بقولنا : إنه الموازنة بين مختلف الآثار
الفنية ولن تتأني لنا هذه الدراسة ما لم نعتد على علم الجمال المقارن
ونستكمل الأبحاث الدقيقة التي ينهض بها هذا العلم . فتعريف علم الجمال
المقارن بوصفه المقابلة بين أعمال فنية متباينة نوعياً ، هو تعريف سابق
وأساسي .

ولابد لنا في نهاية المطاف من أن نعيد ما قلناه سابقاً : نحن لانروج
لمنهج بعينه ، ولانمنح امتيازاً خاصاً لنظرية من النظريات . وحاشا لنا
أن نزعم بأن علم الجمال المقارن هو الأسلوب الوحيد أو القريد الذي
ينبغي المناداة به في الأبحاث الجمالية : فالأساليب كثيرة ، وكثيرة هي
وجهات النظر السائدة في تلك الدراسات المحتمة التي قد يسهم فيها جنباً
إلى جنب كل من علم النفس وعلم الاجتماع والعلم الوضعي للأشكال
والتأمل الميتافيزيائي في الفن .

جل ما في الأمر هو أن المقارنة تلبو لنا المنهج المناسب من أجل
التعمق في الموضوع الذي يشغلنا . وتلك هي الميزة الوحيدة التي نضيفها
على المقارنة .

وأن من الخير ، أن نتبين بوضوح ما يقتضيه هذا المنهج من مستلزمات

• • •

الفصل الخامس

مناهج البحث في المنهج

قلنا قبل قليل إن موضوع العلاقة المتبادلة بين الفنون ، يتبدى للوهلة الأولى أمام إحساسنا الجمالي لأننا نشعر كما أسلفنا برابطة الأخوة التي تجمع الفنانين على اختلاف طوائفهم . أما إذا أردنا الغوص في لجة الموضوع لا الوقوف على ضفافه ، وجب علينا - كما قلنا - أن نستحدث جملة من الأساليب لتقصي أوجه الشبه الخفية المستترة واستجلاء أمور تتعلق بجوهر الفن ولا نستطيع إدراكها ما لم نعد إلى بعض الكواشف - إن صح القول - التي تعين على إيضاحها (وسوف ترى حالة نموذجية لها في الفصل الثلاثين مثلاً حول العلاقة بين الميلودي والارابيك) .

وقلنا أيضاً إنه لا بد لنا من مفردات ومفاهيم تقنية خاصة .

ولانشفق إذن على أنفسنا من التصريح بأن هذا كله يعني إنشاء علم بكامله . وإن كانت لفظة علم نائية عند تطبيقها على الفن ، قلنا إن موضوعنا يتطلب بحثاً إضافياً وجملة من التحريات المتواصلة التي تتضمن بالضرورة استخدام مفاهيم تقنية ولغة محكمة وتجارب صحيحة ودراسات كفيلة بأن تجعل البحث والمنهج متلائمين . كل ذلك بصبر

وأناة حسب التقسيمات التي يكتشفها جهدنا الحثيث في صلب الحقيقة الواقعة .

وقلنا أيضاً : ربما جزع بعضهم من هذا كله ، وارتلوا عنه بدافع أفكار مسبقة أو خمول عقلي . أو لأنهم يؤثرون التصوير المنمق الأنيق في مادة الفن ، دون أعمال الفكر وتكلف العناية ظناً منهم (ولنا أن نسخر من ظنونهم) اننا نسيء إلى الفن إذا تناولناه بلغة رصينة علمية ، وأنه ينبغي ، لمطابقة مقتضى الحال ، ان نتحدث عن الفن حديثاً فنياً . (بمثل ما يجب على عالم الفيزياء أن يتحدث عن الصوت حديثاً صاخباً . وعن الحرارة حديثاً حاراً ، كما يقول أحد علماء الجمال من أصحاب الطبع اللطيف والبصيرة النافذة) .

هؤلاء الناس واهمون فنياً وذوقهم فاسد . فالعبارات الأنيقة في الفن لغو واطناب ، وربما جاز لنا القول على ضريح اوفيليا « أنت ناعمة في النعيم » ثم نمضي في سبيلنا . لأن الفن ، والحق يقال ، خليق بما هو أفضل من هذا .

وهو يشد إليه برباط أوثق وفتنة أقوى كل من أوغل في الواقع خطوة خطوة (والواقع هنا هو الفن بكامل روعته وسلطانه وأخواره) واتخذ سمتاً دقيقاً محكماً يوسع من نطاق النظرة الجمالية بفضل ما يملك الفكر الصرف من عظمة وجلال ، وما تملك النظرة الثاقبة الحلوة من أضواء خافتة تعينها على التغلغل في صميم الأشياء ، فما تزال بها تعالجها من جميع وجوها حتى تصصح عن مكنونها . هذه أفراح صارمة يهاها من عشق الفن بكل جوارحه ووجهه خليقاً بسهر الليالي .

يقول بودلير (أو بالأحرى يقول الجمال الذي ينطقه بودلير) :
« أمام مظهري الجميل - وكأنه الطود الأشم - يعني الشاعر جوهري
بالدرس والجد »

ويقول مالارمي :

« بفضل العلم - أودعت نشيد القلب والروح - فيما صرت عليه
من عمل - اطلسا ام كتاباً في النبات - أم سفر الصلاة والتسبيح » .
وكيف السبيل إلى هذه اللغة ؟

في المقام الأول لابد لنا من تجنب مزالق المجاز والتشبيه وهما آفة
علم الجمال المقارن . فاذا قلت في حديث لك عن لوحة غينسبورو -
« القى الأزرق » إنها سمفونية زرقاء من المقام الكبير كنت كمن
يرصف كلمات فارغة . فما هي العلاقة بين بناء هذه اللوحة وبين ما تتميز
به السمفونية من خصائص محددة ، كالاستماعة بمجموعة كاملة من
العازفين . والتقييد ببعض الأصول المورفولوجية في التأليف الموسيقي
عملاً بالقواعد التي شرحها الناقد فيليب ايمانويل باخ Bach وما العلاقة
بين تنسيق ألوان هذه اللوحة وبين النسب الهارمونية التي عرف بها
المقام الكبير بالقياس إلى المقام الصغير ؟ ونحن لانفي وجود مثل تلك
العلاقات . بل يبدو من الممكن لمن ألم المأماً كافياً بأصول الموسيقى والتصوير
أن ينشئ جملة من الألوان تقارب المقام الكبير . ولنعتبره اللون الأزرق
بعثابة القرار . ولننظر في إحدى اللوحات المنتمية إلى مدرسة رافائيل .
فلن يصعب علينا أن نرى في معطف أزرق وقميص أحمر وشعر أشقر
ما يقابل في الموسيقى القرار والصادحة والوسطى ، لكن لوحة غينسبورو

انست ، على العكس ، بعلبة مطلقة للألوان الزرقاء مع بعض الفوارق الطفيفة المتألفة والمنسجمة ضمن رقعة ضيقة من ألوان الطيف ، وراحت تصدح صلباً عجيباً في أربابها المتقاربة غاية التقارب (ونحن نسميها جميعاً بالصباغ الأزرق ، وهو تعبير عام يشتمل طبعاً على عدة ألوان) . مثل هذه الواقعة الجمالية تقف موقف التقيض مما تعنيه فكرة المقام الكبير القائمة على اللون الأزرق الأساسي . والدارس الذي يعتمد إلى تلك المقارنات إنما يقيم الدليل على ضيق ثقافته الموسيقية ليس غير . (وكل ذلك لن تكون المقارنة بالمقام الصغير أكثر توفيقاً لأنه يعني الألوان الثلاثة بعينها وفيها يكون الأزرق والأحمر بمثابة القرار وانصاحة مع تخيز لون أقرب إلى الأزرق كثمة وسطى ، وليكن الأشقر لرمادي بدلاً من اللون الذهبي المعروف في البندقي) .

لكننا لو نظرنا في رسم من رسوم الارابيسك الذي يرجع إلى النهضة ، وجدنا طرافته نابعة مما يشبه الخداع في حركة انسياب الخط . فهو لا يقف في لحظة ما ، على المحور المقسوم له . بل يتقطع انسحابه في نزوة عابرة ولا يثوب إلى مستقره إلا بعد أن يحاول الوقوف عند محور قريب جداً (أشبه بالنغمة النشار) فإذا قارنت هذا الرسم بالماهد الموسيقي

أبدت رأياً صحيحاً ثاقباً والماهد واقعة ميلودية وهارمونية تبيح للفناء أن يقف قليلاً عند درجة قريبة ، فلا يأخذ نصيبه من النغمة المقسومة لها حسب منطق الشكل وقواعد الهارموني ، ولا يبلغ الصوت الدرجة اللازمة للاستقرار إلا بعد انتظار وشوق . وكان هذه الطبقة الموسيقية جاءت حلاً موقفاً أو خاتمة سعيدة للحظة عارضة من لحظات التردد فيها فيه ودلال ، لكنها لا تخلو من شجن .

يقول فاليري :

« ما أجمل الانحناء والتي - ذلك هو سر الماكر الازيب -
أن أرجي إلى حين - أعذب الكلام واشباه » .

وبذلك نكون قد قاربنا بين واقعتين متماثلتين في جوهرهما الفني واستخدمنا التعبير الموسيقي استخداماً موفقاً إشارة إليهما ؛ لقد اشتملت الموسيقى على لفظة تقنية تحدد تلك الواقعة (لأن نظريتها الجمالية متقلبة على سائر الفنون) . ولم نعد إلى المجاز بل إلى وسيلة من وسائل الانتقال المحكم وتوسعنا في معنى اصلاح حاسم مانع توسعاً مشروعا ومنهجياً . فجاءت مقارنتنا دقيقة وعميقة ومتينة . أما المقارنة الأولى - المتعلقة بلوحة غينسبورو - فكانت منعثرة لأحكام فيها ولا دقة ، وتدعو إلى سخرية العارفين وابتسامتهم .

والأمر الثاني : ألا نطمئن بسهولة ويسر إلى أول وقعة نرصدها دون أن نقدر على وجه الضبط أبعادها ومراميها والمكانة التي تشغلها في بناء العمل الفني .

وكم من ملاحظات صائبة في علم الجمال المقارن أفسدتها رغبة بعض الباحثين وتخيلهم أنهم عثروا دفعة واحدة على القانون الأوحده أو السر النهائي للجمال والفن . فقد تقع على صيغة مورفولوجية معينة في مجالات عديدة ، كالنسبة ٣ / ٢ في المقطع الذهبي أو العد المسما بالإنجليزية اليونانية « في » أو النسبة المارمونية كما يقولون :

$$\frac{ب}{ج} = ١.٥ - \frac{ب}{ج} = \frac{ب}{ب + ج} - \frac{ب}{ج - د} = \frac{ب}{د}$$

وتحسب أنك عثرت على السر الكوفي الأعظم . على حين كان ينبغي لك أولاً أن تدرك نوعية الواقعة التي تصح عليها الصيغة المذكورة ، والواقعة التي لا تصح عليها (فالعدد « في » مثلاً غير ثابت في الموسيقى) ولا بد لك ثانياً من تحديد مكانتها الخاصة بين غيرها من القوانين المورفولوجية المتحركة بالعمل الفني الذي احتواها . وأخيراً يجب أن تمن النظر (بطريقة التحولات المتلازمة) في المؤثرات الجمالية المرافقة لها وأن ترى ، بطريقة البرهان العكسي خاصة ، هل وجدت هذه الصيغة نفسها في عدد عديد من الأعمال الفنية الفاشلة ، أو في صور ديمية مبتذلة لكائنات شائنة . فإذا عرضوا علينا وجهاً صبوحت في ملاعنه النسب الخاصة بالمقطع الذهبي عمدنا إلى مقارنته بوجه أخرى ديمية شائنة ، أو لامتلك مساحة من جمال وكانت النسب المذكورة ماثلة فيها أيضاً (كما لا يفوتك إدراكه) ، فإن لم تنهج هذا النهج كنت كالفائل لفي أهوى الفتيات الشقراوات فاللون الأشقر هو لون الجمال ، وكل شقراء لامحالة جميلة والأخرى بنا أن نوازن بين أحبتنا جميعاً ، لعلنا نقف على أسرار أكثر روعة وبهاء .

والأمر الثالث والأخير — بكلمة موجزة — : أن تأخذ أنفسنا بالصبر والتشدد في الطلب والمثابرة في البحث . وان فبلل قصارى جهدنا في صنع ما نحتاج إليه من أدوات — كالأصطلاحات والمناهج والتجارب —

نستعين بها على التقدم المثمر والاستفادة من المعرفة ، وأن نحصر على تنظيم هذه المعرفة تنظيماً منهجياً وجعلها تتغلغل شيئاً فشيئاً في صميم الأشياء . ولا تحسن (ولو أسرفنا في وضع القواعد السلبية) أن نقادرون في قليل من العناية على الظفر بمعرفة واسعة دقيقة لحقيقة وافرة متنوعة وعميقة مثل حقيقة العالم الفني بأسره ، الذي يبدو لنا في مظاهره الحسية عامراً بالدفء والحياة وإن كان خفياً مجهولاً في إبداعه الوجداني .

وبعد : فما هو موضوع بحثنا ؟

الفن ، تلك الطاقة المبدعة ، أزاح من مكانها خضماً هائلاً من المواد ، وجرفها في تياره ومساربه ، وقام بتنظيمها وترتيبها ، وأضفى عليها من المعاني والدلالات النفسية ما جعلها ترقى إلى آفاق روحية واسعة . ولنجعل هذا الخضم يمثل أمام بصيرتنا بحقيقته الواقعة التي لا تزاع فيها . فهو مشتمل على جميع ما أنتج من لوحات وكاتدرائيات وقصور وأنغام وسمفونيات ومسرح وروايات وقصائد . لنذكر منها لوحة « دافنشي » العذراء بين الصخور » و لوحة رامبراندت « حجاج عماوس » و لوحة دولاكروا « مصرع سرفوبال » وآخر ما ابتدعه ريشة ييكاسو . ولنذكر أيضاً معبد البارتنون في أثينا ، وكاتدرائية اميان

ومعبد أنجكور في كمبوديا ، وقصر شايبو في باريز ، وفي صناعة الخزف ، قارورة كانوسا اليونانية وأواني قصر الحمراء في الأندلس . ومن أروع التماثيل : تمثال النصر الذي وجد في جزيرة ساموقراس الاغريقية وتماثيل مقبرة آل مديتشي في فلورنسا ، حتى تماثيل اللاتاني لبيشيتز القائمة بذاتها مثل تمثال الرجل الضارب .

في الأرض « أضف إلى ملاحم الأياذة والاديسة (هوميروس) والملهة
الالهية (دانتى) وأسطورة العصور (هوغو) وكذلك مسرحية
« بروميثوس في الاصفاء » (اسكيلوس) وهابات (شكسبير) .
ومقطوعات الموسيقى باخ في الفن المسمى « فوج » .

وسمفونية بيتهوفن التاسعة مع الحفوات ، واوبرا « نهر الراين »
(فاغنر) و « مأدبة العنكبوت » (روسل) . واندكر في
صناعة الأقمشة والسجاد : المعطف الذي ينسب إلى شارلمان وقطع
الديباج والمخمل في متحف مدينة ليون ، والسجاد الفرنسي في دير
« شيزديو » وفي الفنون الصغرى : الزجاج الملون في كنيسة
شارتر ، والأثاث الذي صنعه Boule و Riesner والزخارف
التي تزين كتاب kells و كتاب Armagh والشاهنامة ، وقطع الخز
والقטיפ في متحف الأقمشة في ليون ، ورسوم المينا التي رسمها
dimuasin أو تلك التي ازدانت بها الأواني الصينية المجترعة وأشكال المياه الفواردة
في أحواض فرساي ، والحواجز المعدنية التي صنعها جان لامور
في مدينة فانسي ، ونذكر من أعمال المسرح والسينما : فلم متروبوليس
(للالماني فريتزلانج) والديكور الذي أنشأه الانكليزي Rakal
لاوبرا شهرزاد ، وحركات المهرج الصامت Rathylle والمثلة
أدريين أو الممثل تالما أو سارة برفار في مسرحية « فيلرا » (راسين)
أو رقصة آتابافلوقا في أوبرا (موت البجع) « تشايكوفسكي » ، وبوسنا
أن نذكر جميع ما جاءت به هذه الفنون المتباينة من آيات تعد في كل
منها بالآلاف .

موضوعنا كما ترى : يتناول حقيقة راسخة تضم في وحدتها الشاملة
خضماً من الكائنات المختلفة . فهو عالم رجب فسيح كما قلنا . وعلينا
أن نستخلص نظامه ومراتبه وأصوله وكيفية تكوينه وربما أيضاً خصائصه
الفسولوجية والتشريحية المقارنة .

انظر ممي - ولو لحظة واحدة - في كل ما عاناه علماء التشريح
والفسولوجيا على مر العصور ، من رصد دؤوب فطن ، ومن جهد
ومشقة ، واستحداث لغة عقلانية وتقنية ، وتصنيف مجلدات عديدة ،
حتى يخرجوا للناس في يومنا لوحة - على جانب من الصحة - لعالم
النبات والحيوان وما يتحكم في بنيتهم ونموهم وتطورهم من شرائع وقوانين
هامة .

فهل تقنع بما هو أقل جهداً وعناء ومشقة ، لكي تظهر بوصف
هندسي ووظيفي للعالم الفني الذي ألمحنا إليه وما تحفل به رحابه الواسعة
من ألوف الكائنات الغضة المضردة ؟

هذا العالم صنعه صانع واحد ، وابتدعته قدرة واحدة توفرت بكاملها
على انشاء كل من هذه الايات ، وهي الفن : وهذا الفن هو ما نسعى
إلى إدراكه متوسلين بوسيلة منهجية حديثة قوامها التصدي للأعمال
لا للرجال سواء الفنانين المبدعين أم جمهور المشاهدين . فليس الفن
مجرد فكرة خاصة تراود ذهن الفنان وتشتأثر بها ، بل هو أيضاً جملة
من الضرورات المتحكمة التي يدعنها ، فتكون له هادياً ، ويختبرها
في مزاولته عمله ، ويتجلى في إنتاجه .
ومهما يكن الشبه الذي نلقاه مثلاً بين نغمة الميلودي والارابيك
التي خرفي ، بين تناسق الألوان وتوافق الألحان ، فلن يفوتنا أمر أساسي

وهو أن المصور والموسيقي لم يقصدا إلى هذا التشابه قصداً ، ولم يسميه إليه ، إنما عمل الموسيقي فكره بأسلوبه الخاص ، كما أعمل المصور فكره بأسلوب تشكيلي . فكانت أسباب التشابه مستكنة في الأصول التي انفرد بها كل من هذين الفنانين ، وفيما اختبره كل من الرجلين على نحو فعال وملحوس أثناء قيامه بالعمل الفني ، من قواعد أمليت عليه املاء ، أو تبناها ببعض اختياره .

هذه الأصول ، هذه المعاناة ، هي على وجه التحديد ما نريد استنباطه بمقابلة الأعمال الفنية . فإن تيسر لنا إدراكها ، توثقت صلتنا بالفنان الذي أخذ بها . ووقفنا على حوافز إنتاجية . فإذا نحن ظفرنا بذلك الإيقاع الوحيد الذي جمع بين الحجارة والأنغام ، بين الألفاظ والصور (كما لو كان تلقائياً) فنحن أسعد الناس حقاً . وإذا استطعنا أن نغطي بالصيغة التي كانت صالحة بأن واحد من أجل بناء القصيدة وبناء القبة ، من أجل نقش الجداري والقطعة الموسيقية ، فنحن أسعد الناس حقاً . ولا نعدل بفرحتنا فرحة أخرى ، لو وقفنا على الوزن الأصيل أو الشكل الذي دبّت فيه الحياة واحتوى عدل الفنان وقام بتسديد خطاه ، حين نظم القصيدة أو وضع القطعة الموسيقية .

ولو أردنا أن نوجز بكلمة واحدة ما سوف نلقاه دائماً في ممرسنا ويوجه أبحاثنا ، لقلنا : ان ممارسة الفنان هي سعيه إلى الإبداع ، ونعني بإيجاد العمل الفني ، لا وجود الفنان وان لقي هذا الأخير دعماً وتأييداً من حيث هو فنان . طريق الفن العجيب — كما سوف ترى — هو ان ينطلق من قطعة الرخام التي لا تفيد شيئاً ولا يمكن تقليلها كقطعة رخام ، حتى يجعل منها تمثال النصر (كما عثر عليه في جزيرة ساموتراس) وهو

الحد الوجودي الأقصى ، أو الذروة المكثفة في نقطة من الكيان . كذلك ينطلق الفن من النسمة التي تنساب في المزمار ، كما لو تحسرت على عبث وجودها حتى يجعل منها النغم الذي جاء في لحظة متأخرة فاسبح على شمس الأصيل روحها وتكاملها . وخلق بنا أن ندرس قوانين هذه المسيرة وأن نحيط بها ولو بوسائل غير مباشرة ، نحن الذين لم يقدر لنا أو لم نوفق في ممارستها ممارسة صافية مكثفة ومباشرة ، لأننا قد نحتاج إليها ، نحن أيضاً ، للنهوض بأعمال أخرى لعلها أقل روعة لكنها الصق بأسباب الحياة .

• • •

الفصل السادس

تنبيه

وواضح أننا لم نقصد من هذا الكتاب إلى أن نحيط إحاطة تامة (ولو في شيء من الإيجاز) بميدان تلك الأبحاث الواسعة ، ولا أن نتصدى لجميع المسائل الخطيرة التي تثيرها . والذي لا شك فيه أن دراسة تشريحية وفسيولوجية للكائنات التي يزخر بها عالم الفن - كما أسلفنا - إنما هي موضوع علم قائم بمحد ذاته وليس موضوع كتاب واحد . ثم إن هذه الأبحاث لم تحرز بعد تقدماً كافياً حتى نأمل في وضع خلاصة مفيدة لها فيما يقارب الثلاثمائة صفحة (ولا يزال هناك متسع للعديد منها) . لن نتناول إذن إلا بعض المسائل ، ولا سيما تلك التي يكون لها نصيب من الأهمية والأولوية لسبب من الأسباب ، أو تكون معالجتها مجدية . قصارى جهدنا أن نرسم ، أثناء مسيرتنا قواعد ثابتة (وإن تكن بدائية) كفيلة بتوجيه هذه الأبحاث والتوفيق بين جهود الدارسين على تباينهم وتنسيق ما توصلوا إليه من نتائج ، أسهاماً منا في إقامة بتيان واحد نرجو أن نرى صرحه الباسق في المستقبل . كما نرجو ، بفضل تلك المقارنة بين كل فن وغيره من الفنون ، أن تزداد دراسة مختلف الفنون الخاصة عمقاً ودقة .

الباب الثاني

الفصل الأول

الفصل السابع

ما هو الفن ؟

يحسن بنا كي نعتد المقارنة بين الفنون أن نقوم بجردها واحصائها وأن نرسم في المقام الأول الحدود التي يمتد إليها الفن .

ترى ما هو الفن ؟ وإذا لم يكن بد من تعريف عام قلنا إنه النشاط المبدع الخلاق، إنه جملة الإجراءات الموجهة والمعللة التي تهدف عمداً إلى أن تخرج من العدم أو السديم البدائي أحد الكائنات حتى توفي به إلى غايته من التكامل المتميز المحسوس الذي يفرض ذاته في وجود لا يقبل الشك (هل ينبغي لنا أن نصيف : أحد الكائنات المختلفة غير الطبيعية؟ سوف نناقش الأمر في حينه) .

على أن ما يعنينا من هذا النشاط - بطبيعة الحال - ليست الناحية التقنية بمعناها التنفيذي والعملية ، بلى الفكر الذي يبعث الحياة أو على وجه التحديد ، الأسباب الحافزة لجميع الأفعال التي تتم من خلالها عملية الخلق والإنشاء وهو ارتقاء الكائن تدريجياً من العدم إلى الوجود الكامل. فالفن يتدبر ما يريد انتاجه من مؤثرات أو أسباب مؤدية إلى هذه المؤثرات ،

كما يتدبر التنسيق للمزايا التي لا بد من جلائها شيئاً فشيئاً في العمل الفني ،
متحكماً بمسيرة الكائن الذي يتمهده حتى يبلغ به النهاية أو الأوج ،
أو درجة وجوده الناجز . لا يقتصر الفن إذن على صنع الأثر الفني بل هو
الذي يتكفل به أيضاً ويقوم بتوجيهه .

وبعد ذلك يجوز لنا القول بمفردات قليلة على جانب من التزمّت :
الفن هو دياكتية الارتقاء الخلاق أو عبارة أسهل ، هو القطة المبدعة .
وبديهي أن لفظة « قطة » التي تتضمن معنى الاكتساب الحديسي والتملك
والاستخدام الفعلي لمعرفة موجهة تنوّم النتائج المقبلة وتقوم بتنسيق
المجموع ، ولا تنفي وجود الطاقة ولا العاطفة . القطة ! لن ينكر هذه
اللفظة إلا من يرى في الفن ضرباً من الجنون والهديان واللاشعور ،
ولا يدري ما يتطوي عليه الفن في أحد انقضاضاته المحمومة من خصاصة
ونهاة وقواعد واعتدال وسداد في الرأي . وقد ينكر هذه اللفظة أيضاً
أولئك الذين يغفلون كل ما يفترض من فن في عالم تتجلى فيه حكمة
الخالق .

ولتقف عند هذه النقطة وهي أساسية . ولتتظر مثلاً في سلوك
المصور أثناء قيامه بالعمل .

لكل لمسة من لمسات ريشته ما يبررها ، ولها وزنها الذي قدره الفنان
تقديرأ سريعاً بحمية وشوق ، وفي ومضة خاطفة وإن لم يعبر عنه بالكلام .
فهو يروّز ألوف العلاقات في الشكل والإضاءة واللون وإظهار النقاط
البارزة والحياة ، ويحسب حساباً دقيقاً وسريعاً لكل تغيير تحدثه لمسة
واحدة في مجموع اللوحة . وقد جرد لهذه الغاية تجريداً عفوياً جميع

ما يملك من معرفة ، ومن تنبؤ لما يجب انشاؤه من مؤثرات ، وتبصر بما بكتنفة من مخاطر . وعبر ذلك كله ، هناك سلك ناظم في هذا الوضع العجيب الذي يبدو في كل محاولة ويملي عليه بكل لمسه جديدة ان يتم العمل وأن يتعهد خطوة خطوة حتى يبلغ به ما ينبغي من اكتمال الوجود النهائي . فاذا كان اللون شديداً أو لم يأتلف مع غيره ، وإذا كانت اللمسة متعثرة لا وقع لها ولا بريق ، أو كانت على العكس شديدة الأثر والجرس ذهبت جميع مساعيه أدراج الرياح وقطص الكائن الذي كاد يتشله من غياهب العدم ليرتد إلى وجوده الهزيل أو تغير مصيره واستحال إلى كائن آخر . في رواية بلزاك « الصفة المجهولة » يقول المصور لتلميذه : « أرأيت أيها العلام كيف أن اللمسة الأخيرة وحدها هي التي يعتد بها ؟ » وهذا حق لا ريب فيه ، لكن كل لمسة من اللمسات السابقة كانت تمهيداً وانطلاقاً شاملاً لجميع تلك الأفعال المقصودة والموزونة المؤدية إلى اللمسة الأخيرة وهي الغرض النهائي من تعاونها المميم . وانظر إلى صنيعه الأخير السلبي سلبية تامة الذي يكف عن متابعة العمل ، ولا يضيف لمسة واحدة لأنه — على حد تقديره — أوفى العمل حقه . ألا يمثل هذا الموقف بحد ذاته مجموعة كاملة من الأحكام الاجمالية التي تخمن النجاح المرتقب ، وتقابل بين الحلم والوجود ، بين المثلى الأعلى والحقيقة الواقعة ؟

هذا التقدم الحثيث وهذا القرار النهائي وهذه المجموعة من الأفعال الممللة ، هذا كله ما اسمياته دبالكتية الفن أو سر الممارسة المبدعة للأثر الفني . وجميع الحوافز التي تتحكم بتلك الأفعال وتؤلف جملتها لونها من ألوان المعرفة الموجهة والمبدعة أو البعيدة الخلاقة ، هي الفن بحد ذاته وفي مظهره الأساسي والجوهرى .

الفصل الثامن

الفن ومحوه النشاط الانساني

الفن ، كما عرفناه ، هو من بعض الوجوه ضرب من ضروب النشاط الفاعلي ، ولا يجدينا القول ما لم نصف بأن غاية الفن هي نوع خاص ، وأنها تستهدف الابتكار أو على نحو خاص إبداع كائن مفرد ، بكل ما تتضمن هذه اللفظة من معاني الثراء والأصالة والطاقة الوحيدة على الظهور والحضور والتفرد .

الغاية ، كما قلنا ، فريدة من نوعها . لأن معظم الأفعال الانسانية لا تبغى انشاء كائنات بل إحداث حوادث عابرة . فالصياد الذي يسدد إلى أرنب بري ، أو يقتنص سمكة ، وقائد الجيش أو لاعب الشطرنج الذي يرسم خطه حربية ، ورجل المال الذي يشتري السندات ويبيعها ، هؤلاء جميعاً لا يقصدون إلى خلق الأرنب أو السمكة أو رقعة الشطرنج ، بل همهم القنص أو النصر أو الاثراء .

وبذلك نستطيع في المقام الأول أن نفرق بين الفن والتقنية ، ولو أنهم أحياناً استخدموا كلمة الفن دلالة على جملة الأفعال المؤدية إلى مثل تلك الوقائع . فقالوا فن الصيد وفن الحرب والأولى بهم أن يستخدموا

لفظ التقنية . حسبنا معيار الغاية المبدعة من أجل تحديد النشاط الخلاق والتمييز بين هذين الوجهين من النشاط . ولاشك أنهما متعاوانان ومتداخلان ، لكننا قادرون على تحليلهما وفصلهما وتقدير نصيب كل منهما. فإذا كان لكل فن تقنياته الخاصة فإن كل تقنية تقريباً تستطيع أن ترتقي إلى مرتبة الفن. فلو أن المهتمس لم يقصد إلى اجتياز النهر فحسب (وهذا مجرد حادثة أو فعل) ، بل قصد إلى بناء الجسر بعد ذاته ، أي إنشاء هذا الكائن الباقي على مر الزمن . الذي يعطي وجوده ومعاله ومنحاه وانطلاقه ومنظر أقواسه التي يعكسها الماء في أشكال تتمازج فيها الأضواء والظلال كما يفرض حضوره وديمومته ، لكان صانع الجسر فناناً معمارياً . كذلك رجل المال الذي أشرنا إليه . فهو فنان إلى حد ما ، إذا حاول بعد اثرانه أن ينشيء ما يشبه المؤسسة الاقتصادية والمالية ، أو الهيئة المنظمة التي قدر لها هئليتها وابعادها .

ونحن نفرق أيضاً ، كما ترى ، بين الفن واللعب . ولقد أرادوا أحياناً أن يجعلوا بينهما سمة مشتركة من سمات اللهو والعبث ، بسبب تجردهما عن النفع (مما لا يتوفر دائماً في الفن) وتأثير ملكة الخيال فيهما (وإن كنا لا نلري ما هو دور الخيال في بناء البيت والكنيسة وصنع الأواني) . فاللعب ينوب في أحداث لا تتمخض عن كائن محدد وتستقر في حقيقة الراسخة . فهو أبعد ما يكون عن الفن . ولئن كان الفن ضرباً من ضروب اللعب ، فهو لعب الإله ديموغيورغون الذي تروي الأساطير عنه أنه كان يبدع العوالم المختلفة ليطرد السأم عن نفسه .

وربما اعترض علينا أحدهم بقوله : ألسنا نعزف على آلة الكمان ،
ألسنا نؤدي دوراً في رواية مسرحية ؟ وهذا بلا شك أوند من ألوان
الفن وان لم يكن صنعنا هذا خطأ مبدعاً لأنه زال في فعل عابر يتفق في
طبيعته مع الحوادث الطارئة .

وجوابي عن مثل هذا السؤال : أجل ، ربما كان صنعك مجرد
تقنية ترمي إلى إنشاء أعمال منظمة حسب الأصول لو لم تقصد إلى عرض
خلاق وتحقيق رامن لكائن بالعلم الصحيح ، كالدراما والسفوقية ،
يضيف عليه نبوغ المنفذ لمسة أخيرة من لمسات التكامل . وأياً كان رأيك
في نمط وجود سفوقية « الفانتاستيك » (برليوز) أو « الليلة الثانية عشرة »
(شوبان) ، فهما كائنان يتميزان بالتفرد والواقع على غرار الكائنات
البشرية التي تحتك بها في المجتمع الانساني إن لم يكونا أشد تفرداً
وواقعية والذي لا يعني هذه الحقيقة ، لن يستطيع أن يفهم من الفن شيئاً .

هب صديقاً لي جالساً إلى آلة البيانو ، وأنا في حالة تأهب وانتظار .
ها هي النغمات الأولى الثلاث لمقطوعة « باتيتيك » (بتهوفن) . لقد
ظل الباب مغلقاً . لكن كائناً وفد علينا . فأصبحتنا ثلاثة : أنا وصاحبي
وموسيقا « الباتيتيك » .

وبسعتنا بعد أن حددنا الفن بمخاصة الخلق والابتكار أن نقول بصورة
اختبارية طبعاً وعامية في ظاهرها تقريباً لكنها في الحقيقة كافية وقابلة
للتعمق : ان الفنون لون. من النشاط الانساني يسمى جهوراً وعمداً إلى
صنع الأشياء ، أو على نحو أعم ، إلى صنع كائنات متفردة . يكون
وجودها غاية لها . فقد ينتهي خزاف ريفي أن يصنع اثني عشرة آنية من

الأواني المألوفة . لكن الخزاف الاغريقي في مدينة كانوسا أراد أن يتدع قارورة واحدة مثلما أراد دانتى أن ينشيء الملهاة الالهية ، وقاغتر مقطوعته الرباعية بمثل هذا القول نستطيع أن نفسر نشاطهم وأن نجد له تعليلاً .

وغالباً ما عالجوا هذا الموضوع على نحو مختلف وأرادوا ، لأمر ما ، أن يدرجوا فكرة الجمال في تعريف الفن . وبالتالي أحدثوا تشويشاً في الواقعة الأساسية حين أضافوا إليها عنصراً فرعياً لا يخلو من لبس وغموض .

ففي « المعجم الفلسفي التقني والتقدي » تشير لفظة الفن (بمعناها المقابل لمعنى التقنية) « الى الأعمال التي يقوم بها كائن واع من أجل انتاج الجمال » . فإذا نحن سلمنا بهذا التعريف ، ارتد بنا الى افكار شائعة ولكن لا تؤمن مغبتها . لن نقف طويلا عند فكرة « الوعي » التي يترتب عليها اسقاط عمل الطبيعة (وما الداعي الى القول مسبقا بان الطبيعة عاجزة عن الابداع الفني بأي حال من الأحوال ؟ ولو انهم يشيرون في معظم الأحيان الى عنصر لاشعوري في انتاج العبقري فهل ينبغي ان نفرد مكانة خاصة لعبقرية الانسان الذي ينهض بالعمل الفني؟ لكن تعريف الفن بغايته الجمالية هو الذي نعتبره خاصة من قبيل التهور والمجازفة ، وان كان ذاغماً جداً .

تري ما الذي ابتغاه شوبان حين وضع « المازوركا الخامسة والعشرين » ؟ هل كان ينشد الجمال عامة ، وهي ميزة شاملة غامضة تشارك فيها الوف الكائنات والوف الأعمال الفنية ؟ أم اراد على نحو خاص ان يحظى بمقولة للجمال تقابل ما تقوله الروعة أو الوسامة أو

المنف المفضج أو الدماعة أو الشعري ؟ طبعاً لا . الم يهدف اذن ، على وجه الدقة والصرامة ، ذلك السحر القذ القريد الذي استاثرت به المازوركا الخاصة والعشرون ؟ الم ينشد هذا المزيج من الطلاوة والقنور والقننة والاثارة ، وان شئت ، الحدة والتوتر ، وهي الخصال التي جعلت منها كائنا نسيج وحده يختلف عن سائر الأعمال الموسيقية (رغم اواصر القريي) ، كما يختلف عن غيره من أعمال شوبان بالذات ومقطوعاته الاحدى والخمسين المسماة أيضاً « مازوركا » ؟

والحق ان قدرتها الخاصة على التأثير ليست علة وجودها بل هي أوضح دليل على مثول هذا الكائن القذ بين ايدينا . وبفضل حضوره ، استطاع ان يهيج في خواطرنا الانفعال أو المحبة ، فكان انصع حقيقة من تلك الكائنات المبهمة المكتظة في عالم الواقع .

هذا الوجود هو في المقام الأول المهدف المباشر للموسيقي ، استشفه عبر غلالة من الضباب أو اقتبسه من موضوع جزئي ، أو أخذه من بضعة الحان نموذجية متوافقة ، ثم سعى الى خلقه خلقاً تاماً ، ولم يذهب باصالته المكونة له أو يصفهها والأمر بالمثل في كل كائن فني من هذا القليل . يلوح للفنان بما انفرد به من خصال تجعله مختلفاً عن غيره ، مبايناً لهم . ورآه الفنان خليقاً بالابداع لذاته وبحد ذاته ، جديراً بمنايته وبكل ما يحتاج اليه من كد وجهد حتى يضفي عليه ذلك التفتح الكامل في عالم الغرر الموسيقية . وسواء كان العمل الفني ناعماً أو قاسياً ، غريباً أو رائعاً ، مثيراً للضيق أو حلو الشمائل ، فانا سوف نكلف به ، تبعاً للظروف ، بدافع نعمته أو قسوته أو بدافع غرابته أو روعته . ويكون احساسنا اشبه بجميع مشاعر الوجد التي نكتها لاي معشوق آخر . انما لكي تصبح

هذه الأعمال الفنية على ما هي عليه : جميلة أو راقية لطيفة أو شريرة ،
لا بد لها من ان توجد اولا . وذلك هي القضية الكبرى .
ولنتظر الان في عملية الفن باوسع معانيها ، وكامل روعتها ان صبح
القول...

قلنا : ان الفنودهي التي تصنع الأشياء . بفضلها قيمت الكائناتيات
والتماثيل وانشئت السمفونيات والأواني واللوحات والملاحم
والمفترحات . وبفضلها استبقوا قيمة التحفة الراقية على اهتزازات
صوتية للهواء وحركات للجسم الراقص . وهي التي اتاحت للإحلام
والرؤى الغامضة التي خالجت نفسا ملهمة أو متقلة ان تأخذ سيلها
الى خاتمة ملموسة وان تستوفي في وقائع ماثلة أمام الناس في صورة
خارجية ثابتة . ونريد لهذه الوقائع ان تؤدي حقها من التدبير . ومن
المؤكد ان العمل الذي نهض به دافنتي أو ميكلا نجلو أو فاغنر لا يعدل
في اتساعه ووفرته عمل المولى تعالى في ايامه الستة ، وان لم يختلف عنه
في طبيعته وجوهره . فلوحة فنشي « العنراء بين الصخور » ولوحة
رامبراندت « حجاج عماوس » وكاتلدراية ريمس ومقبرة آل ميلتيشي .
وسمفونية بهوفن مع الجوقات ، وموسيقا « الجمعة العظيمة » ، هذه
الأعمال ليست فقط مجموعة من الألوان انبسطت على قطعة قماش
أو اسرابا من الأكليل تهز الهواء ، أو اكواما من الحبلولة المنحوتة
فكل عمل منها عالم بأسره ، له أبعاده في الزمان والمكان ، فضلا عن
ابعاده الروحية . وفي هذا العالم اناس على قلوب متفاوتة من الحقيقة والوهم ،
وكلانثت جاملة أو نابضة بالحياة ، انسانية أو سطوية ، فضلا عن ذلك

المحيط الرحب من الأفكار التي يثيرها العمل الفني ويجعلها تستقر في
أذهانتنا . لقد نشأت معه وكانت ملازمة له .

هذا المحيط من الأفكار موجود ايا كان نمط وجوده ، بل هو
يمتلك ، بوصفه رابعة فنية ، وجودا شديدا متألقا . فكان عليه ان يحقق
جميع ما يتطلب الوجود من مستلزمات خاصة أو عامة (أو ان يتم
تحقيقها من أجله) . تلك هي رسالة الفن العميقة التي تكاد تبلغ حد الأعجاز .
فاذا قصرنا أنفسنا على تقدير الجمال ، من بين تلك الشروط جميعاً
قلنا شيئاً غشا في مسألة يتسم محتواها بسمات الثراء والدقة والتنوع ،
وكان أقرب ما يمكن الى صميم الكائن واغواره . وما الجمال الا سمة
عامة تتسم بها جميع الأشياء التي تميزت بالانسجام والرونق والنضرة
والسحر والبهجة والتفوق والاثقان وكل ما يقتضي النجاح من كمال .
فاذا رمزنا بالجمال الى الانطباع العاطفي فقط الذي يعترينا نحن المشاهدين
ازاء نجاح العمل الفني المستوفي ، فما هي الا اشارة عامة تلبو لنا حين
ننقف موقف التقدير والتأمل من العمل الممتن . والمقصود من الجمال
هو الأثر الذي يحلته في نفوسنا ، من الناحية العاطفية العامة ، نجاح الفن
التام في اداء مهمته . وتعريف الفن بهذا الانطباع النهائي معناه أننا
لدور في حلقة مفرغة ولا نضيف جديدا . وبالتالي لا مناص من القول :
ان الهدف المباشر والمكون للفن هو — على أقل تقدير — الوجود الكافي
(فضلا عن الوجود الكامل المتفوق والمتوقد) لكائن متفرد وهو العمل
الفني . حيثظ تزول الدائرة المفرغة .

وتعريفنا كاف بحد ذاته حتى نميز ، من بين الفعاليات الانسانية :
الفنون الجميلة الثسمة (وهو ادنى رقم لها ، وربما كانت اثني عشر فنا) ،

وحتى نستوعب كل ما تبقى من فن في الفعاليات المقاربة له . ولا ضير في ذلك ، لآتنا اذا اردنا أن نرسم حدود الفن ، وجب علينا ان نعرفه تعريفا حتى نبرز علاقات التجاذب أو الوجود الفني الذي نلمسه خارج نطاقه المهني أو النموذجي ان صح القول . فلعلك تدرك مقدار ما ينطوي عليه من فن الجهد الفلسفي أو العلمي الذي يسمى الى انشاء بناء فكري أو فرضية كبرى . ولا بد من الاعتراف بوجود الفن واضحا ضروريا في العمل التربوي ، باسمى معانيه كتهذيب القلب ، وشحذ الزايم وتوجيه الكائن الانساني الى تفتح وجوده الشخصي تفتحاً كاملاً . هل نستطيع النجاح في هذه المهمة ان لم ندرك كل ما تقتضيه من فن أي من تدبر وتنبؤ للمستقبل وارتقاء في معارج الكمال وبتفص العناية التي يقتضيها جهد الفنان من الناحية الجمالية ؟

معالم الفن لم تحدد اذن تحليداً دقيقاً داخل النشاط الانساني لانه يتغلغل فيه ويأخذه من جميع اطرافه . والفنون الجميلة بالذات لا تملك حدوداً واضحة . اذ تنطلق الفنون « الصغرى » بدرجات متفاوتة من ذلك النطاق الذي يميز - فيما يبلو - الميدان الفني النموذجي . والذي لاشك فيه ان هناك فنا في صنع سكين تستخدم في الطعام ، أو دمية ، أو خياطة ثوب أو قبة ، أو انشاء آلة من الآلات . والفنون (الكبرى) ذاتها تجر خلفها بعض الديول والشوايب التي هي أقل منها شأناً . فلا يقتصر عمل المهندس المعمار على تشييد الكنائس والقصور ، وهو يبنى أيضاً دورا للاستثمار ، وجسورا للقطارات ، ومجارير للمياه ، واسوارا للحدائق . وليست اثار التحت جميعاً خليقة بالمعارض والمتاحف . ولم تنقش كلها في الرخام الأبيض ، بل تراها قلهو وتعبث في نحت العظم

وقرون الحيوان والتقطع المعدنية ورؤوس الغيلان والمصي . وبعد تصوير اللوحات كان طلاء الجدران بغض النظر عن التبرج وطلاء الوجوه . وفي اعقاب السفونيات الكبرى ، هناك الموسيقى الراقصة والموسيقى العسكرية وموسيقى الاجراس والشارات الصوتية . وفي أثر الرقص الاستعراضى جاء الرقص في الصالونات والملاهي والحانات . فأين الحدود التي نقف عندها ؟ Desinit in piscem .

خلاصة فكرتنا ان الفنون الجميلة التسعة - أو الاثنى عشر - تؤلف نشاطات نموذجية فقط . والخاصة الوحيدة التي انفردت بها هي كونها أكثر تركيزا وصفاء ، وقد توجهت مباشرة الى انتاج اثار قائمة بذاتها ، لا يرجى منها نفع الى حد ما ، ولا يشوب وجودها شائبة . ومن حولها تدور هالة من الفعاليات أقل صفاء انضمت بضرورات متشعبة ، وابدعت اعمالا لم توجد فقط لوجه الفن ، أو لم يكن الفن ضاللتها المنشودة .

ونحن نقر لمجموعة الفنون الجميلة بهذه الخطوة وهذه الخاصة التي تجعلها مركز اشعاع أحسن تنظيمه لفعاليات فنية شديدة الصفاء وتكفى نفسها بنفسها . تلك هي قيمتها وأهميتها الفريدة كنواة صلبة تنطلق منها ابحاثنا .

الفصل التاسع

قضية الفن في الطبيعة

هل يمتد الفن إلى أبعد من تلك الحدود ؟ وهنا يفلق علينا الأمر ، وقد نشتم رائحة القرض والتخمين . وربما أمكن لنا التوسع في القضية مثلاً كما يلي : رب قائل يقول معترضاً : ان تعريفك مرن للغاية . فهل يصح أن نطلق اسم الفن على كل عملية تنشيء كائناً ما ؟ ويردف ساخرأ : « يكفي أن أنجب ولداً حتى أصير فناناً ؟ » .

إنها دعاية مسجحة ، نرد عليها بالكيل الذي كالت به ونقول : أجل ، فإن كنت في تلك اللحظة تقصد إلى انجاب ولد أشقر أو أسمر وكنت تعلم كيف تزرقه عينين زرقاوين أو سوساوين وميولاً علمية أو أدبية إذن لا سبيل إلى الأفكار ، فأنت فنان وفنان عظيم ، لولا أن للطبيعة عادة هي التي تتولى هذا كله ، وهي التي تنشيء المولود الجديد عملاً بقواعدها الخفية وكفائتها ومهارتها . فهي التي تكون فنانة في هذا الشأن .

ذلك هو المنزى الصحيح للاعتراف وتلك هي صعوبته الوحيدة . أبحق لنا القول : إن الطبيعة تقوم بعمل في خلال نشاطها المبدع وبخاصة ذلك الذي يؤول إلى خلق الكائن الحي ؟

ولانخلو القضية من الدقة ، فقد دار حولها النقاش على الصعيدين
الفلسفي والعلمي ، ونحن لانتسبح لأنفسنا الخوض في جوهرها . حسبنا
القول : إن تعريفنا هو من المثانة بحيث يتيح لنا جلاء هذه القضية الشائكة
وصوغها أو إدراجها في معادلة رياضية .

والمسألة في الواقع بين الصين ونحن بالخيار .

اما ان الطبيعة ، عبر تلك السلسلة من الأحداث الآيلة إلى ولادة
الكائن التام ونموه وآبائه ، لا تلقي بالآل لوجود هذا الكائن بالذات
بل تتحكم فيها قوانين آلية تخطط خطب عشواء وعلى غير هدى فتكون
عاقبتها المحتومة اللامبالية حسب الملبسات إما الولادة القابلة للحياة
أو الاجهاض ، وأما خلق النوع أو انقراضه ، بفعل قوانين طارئة تؤدي
إلى هذه الحال أو تلك ، لامتيز فيها ولا تفضيل ، سواء كانت عاقبتها
الوجود أو العلم ، الكائن المسخ أو الكائن السوي .

في هذا الخوض ، ليس هناك نشاط مبدع في الطبيعة بالمعنى الصحيح ،
وليس ثمة توجيه في أي عمل من أعمالها بقصد انشاء كائن معين وبالتالي
بعدم الفن فيها فلا يكون تعريفنا واسعاً فضفاضاً ولا يتطوي خطأ على
عمليات طبيعية مبدعة . بل يصح على العكس للدلالة على أن الفن ،
بهذا المعنى ، غير متوفر في الطبيعة ويتيح لنا بوصفه معياراً فضالاً أن
نخط اللثام عن أمر وهمي وأن نشير إشارة دقيقة إلى محتواه . أجل ان
صحت الفرضية كان الإبداع الظاهري للعمليات الطبيعية وهماً صريحاً .
ولم يعد هناك سوى توافق جزئي ومضلل بين ما يصنعه الفنان الذي يقصد
إلى خلق الكائنات وما تصنعه الطبيعة . ويكمن هذا الوهم في العناية التي

أوليتها لعملية الخلق والتحلاله ، ونشوء الكائنات وذبولها ، ولم يكن ذلك كله سوى انعكاس خادع لنشاط الطبيعة اللامبالية ، التي لا تعبر أي انتباه لهذا الجانب من فعاليتها الدائمة .

وأما أن الطبيعة تكثر للوجود . ولا يلزم ذلك أن نفترضها واهية ، أو قدرة على الإرادة والرغبة ولو بصورة لاشعورية . حسبنا الافتراض أن الوجود والعدم وما يترتب على عملية الخلق من صفات خاصة بالكائن ، إنما يتدخل في قانون هذه الظاهرة على نحو ما ، كعامل حسابي أو أمثال عديدة . وحسبنا الافتراض في تطور الأحداث المؤدية إلى صنف من أصناف الكريستال أو الزئبق أو السباع أو البشر ، أن الخصائص هذه الكائنات وبصورة أعم لوجودها بالذات وحضورها في العالم دون غيابها ، وزفا ما في كفة الأحداث التي أوجدت الكون في وضعه الراهن (ولو كان هذا الوزن مثقال ذرة متناهية في صغرها ، لكنها سبب فعال يرجع الكفة في اتجاه معين ويمكن رصده إيجابياً وبخاصة حسب قانون الأعداد الكبرى) . في هذه الحالة ، يكون من حقنا بل من واجبنا (إن صح الأمر) أن نتحدث عن نشاط ابداعي بالمعنى الصحيح وبالتالي عن وجود الفن في الطبيعة . وواضح أنه فن غامض لاشعوري يكفي بتغليب الوجود على عدمه وتطوير الكائنات والأشياء عبر ألوف العمليات المخففة الفاشلة وألوف العثرات حتى تتخذ سبيلها في نهاية المطاف إلى الصورة التي نراها في دراسة الطبيعة . فلا تكون أشكال الكريستال والزئبق والسباع من قبيل المصادفة البحتة بل نتيجة عامل فني محقق وفعال ، مهما تغلوت أثره قوة وضعفاً / وعندئذ يكون تعريفنا

صالحاً أيضاً لأنه أتاح لنا أن نكتشف عند الاقتضاء العامل الفني وإن نتحقق من وجوده وكيفية تأثيره وموطنه الصحيح .

وقصارى القول ، أما أن يكون هناك فن في الطبيعة ، ولابد لتعريفنا من أن يحيط به . وأما ألا يكون البتة ولابد لهذا التعريف من أن يساعدنا على تبديد ذلك الوهم . وهذا شأنه في حقيقة الأمر ، فهو على كل حال تعريف جيد .

ونحن ، من جهتنا ، لن نتردد في الأخذ بالفرضية الإيجابية القاطنة بوجود عامل فني في الطبيعة قد يكون أثره ضعيفاً لكنه فعال . ونعتقد بأن هناك عوامل تتدخل في المجال البيولوجي بحيث يؤثر الوجود أو الحضور الفعلي لبعض الكائنات وخصائصها المورفولوجية وغيرها ، تأثيراً إيجابياً في مجرى الظواهر التي نشاهدها ، (مما يجعلها في صورتها الراهنة) ونستطيع قياس هذا التأثير احصائياً ، وهذا هو المعنى الوحيد الذي يقبل العلم إعطائه لفكرة الغائية . وحيث أن يختلف هذا الفن الكوني والطبيعي المتمثل فعلاً في تطور العالم ، اختلافاً واضحاً عن الفن الانساني استناداً إلى خصائص يسهل رصدها . ويحسن بعلم الجمال المقارن أن يرسم الخطوط الكبرى لهذا الاختلاف ، مهما كانت الفرضية الأساسية موضع ظن ونقاش .

وأهم ما يتميز به الفن الطبيعي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف لكل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد . وعلى صعيد الكائنات الجمادة (وما تفرع به الطبيعة من كتوز مترعة بالأشكال انظرية التي تقوم بصنعها) يخضع الفن الطبيعي خاصة لشرط الثبات والاستقرار . وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تحاول في المقلم الأول شتى المحاولات

ثم تتغير بتجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة كما لو أرادت أن تشير بذلك أو تثبت لنا ولنفسها المزايا الجمالية التي تستجيب لتلك الضرورات الهندسية ، أو كما لو أرادت أن تعطي في نهاية المطاف تلاحماً ضرورياً بين عدد من عناصرها وبين الأشكال الهندسية التي وقع عليها اختيارها (ويصح لنا في هذه المناسبة التلميح إلى ظواهر مشابهة للعادات). تلك هي الغاية الجمالية العجيبة التي تبدو متحكممة في بعض عمليات التكوين البلوري . وفي الحالة الراهنة لمعارفنا ، يعبر عن تلك الغاية بالضرورة العملية الداعية إلى إدخال عامل مورفولوجي صرف في مجرى الأحداث التي تحقق هذه العمليات

أما الفن الذي يدع الكائنات العضوية أو البيولوجية ، فله خصائص فريدة حقاً

أولاً تجري الأمور كما لو أن هذا الفن لم يزل بعيداً جداً من درجة الكمال والاستقرار والدقة النهائية التي بلغها في عالم الجماد (وذلك أمر سهل إدراكه) وما فتئ هذا الفن يتلمس طريقه فلا يجتاز بسرعة واحكام إلا مراحل التكرار (أو التكوين السريع) ، وهي الأطوار التي يميز فيها بإيجاز العمليات المكتسبة سابقاً — ان صح القول . فيجتاز الكائن الحي أثناء نشوئه مراحل التطور الخاصة بتكوين النسل . وفي هذه المراجعات أيضاً ، المبسطة والمختصة والمكثفة ، لاتزال الطبيعة تحافظ على كثير من التلويل غير المجدي وشتى المواربات التي لاتجد تعليلاً لها إلا في التاريخ الذي طرأ على نشوء الحياة . لماذا تبدأ الطبيعة ، حين تصنع كائناً ابوناً ، بمنحه الغلاصم ثم تزيلها ؟ فهذا إذن متعش تشويه

الشواهب، تختلط فيه السقطات التاريخية وربما اكتسبت هذه التكوينات البيولوجية بعد آلاف السنين ، أو في انجازات كونية أخرى ، مزيداً من الاتقان والاختصار في سلوك أهون السبل ، كما تميز به فن الطبيعة في عالم الجماد (الذي ترجع نواحيه فيما يبدو إلى مرحلة أقدم ، وتم اختبارها في أكوان سابقة يتذكرها الكون الراهن ، حسب فرضية هرن Hearn) وقد يصير وقتئذ خلق الحياة إحدى العمليات السريعة المباشرة للطبيعة التي تتجه بعد ذلك إلى انجازات أخرى وعلى صعيد أسمى . فلا تعمل الطبيعة بسرعة واتقان الا ما كررته تكراراً لا نهاية له في عمليات درجت عليها دائماً حتى أمست على مر الزمن أمراً ثابتاً لا يتغير . وفي هذا المجال من الحياة حيث تتلمس الطبيعة طريقها لا يوجد كمال بالمعنى الصحيح : هناك ذروة فقط أو قمة مؤقتة نجعلنا نخمن أحياناً - من خلال الكائن الواقعي - كائناً آخر مثالياً جعلته الطبيعة أمراً محالاً ، وقضت عليه منذ أن بعثت فيه هذه الحياة التي يتهدها الغناء عاجلاً أم آجلاً . وكثيراً ما حاول الفن أن يستشف ذلك الكائن المثالي في ثنانيا الواقع وأن يرسم معالنه رسماً سديداً رائعاً .

وللأشكال البيولوجية ، إضافة إلى ذلك ، طابع خاص بعض الشيء . فقد أنيطت بها ، في جملتها ، وظيفة معينة ، وخضعت بنيتها ، بكل ما يميزها من خصائص ، إلى لون من ألوان الحياة والنشاط . أو أن الطبيعة حبت مختلف الكائنات الحية كالزواحف والطيور والثدييات بنماذج تقتدى بها في السباحة والتحليق والسباق . وثمة نماذج أخرى : مثل الفصاري ومطعمة العشب المساللة التي تسقط فريسة سهلة لغيرها ، وأخيراً المهندس والصانع صاحب الحرفة الثابتة فضلاً عن الحيوان الانعزالي

أو الكائن الاجتماعي . ونجزي الأمور كما لو ان أعمال الطبيعة استهدفت هنا أمرين اثنين : وجود الكائن ثم تمثيله أو تشخيصه شيئاً آخر . وبالتالي تصح الموازنة بين عالم الجماد وعالم الحياة من ناحية أولى ، وبين درجي الفن الزخرفي والفن التشخيصي . مما سوف نتحدث عنه ، من ناحية ثانية .

على أنه لا ينبغي لكل هذه الأفكار المبسطة السهلة والمركزة التي عرضنا لها ، ان تظهر الحقيقة الواقعة أقل تشبهاً وتنوعاً وتعشراً . كما لا ينبغي لنا أن ننسى أن فن الطبيعة فن عكر دائماً لا يصفو ككره مما علق به من سنن طارئة لامبالية وان غائية الابداع الانطولوجي لا تؤثر فيه إلا في نطاق ضيق محدود . الفن هنا لا يعلو ان يكون مبدأ عاماً من مبادئ التوجيه ، وهو ضعيف الأثر لا يبدو لنا إلا بوسائل احصائية تصلح للأعداد الكبرى فقط . كما لا يتسم بسمة الدقة والقيمة القاهرة في الحالات الفردية ما لم يتحلل من طابعه الغائي ويتوقع في عمليات تصبح آلية دارجة أشبه بتقنيات هذا العمل الطبيعي التي أفرغت من مفهوم الفن . ولا يفوتنا أن نذكر دائماً ان حجر الزاوية لمثل هذه الدراسات هو ، في الواقع ، المقارنة المستمرة بالفن الانساني . فهو أصفى وان كان أصيق في عدته ووسائله . وتتيح لنا المقارنة ، إذا عزلنا دياكيتية الابداع المتكامل عن عملية التكرار الناقصة والغامضة أن نستنبط في مزيج النشاط الطبيعي ذلك المنصر الجمالي الخفي الناقص والضمني الذي يختلط دائماً بفعل القوانين اللامبالية أو المشوشة تبعاً للمنى العام الذي يحدد مضمونها الفني .

ثم إن الفن الانساني يعتمد في كل المجالات على هذا الفن الطبيعي فهو ينقي أعماله ليستخرج بعض ما يفصح عنه من مثل عليا ، ويقبس

من كنوزه المترعة بالأشكال التي لا يستغني عنها لبلوغ أغراض مغايرة . لكنه في صنيعه هذا ينطلق من اسار الفن الطبيعي ويحاوله بفضل ما يتمتع به من حرية . فيملئ هذه الأشكال الطبيعية على خامات أخرى ، مسبقاً على رقعة القماش أشكال الثمار والزهور ، وعلى الرخام شكل الجسم الحي الذي لا يظهر في الطبيعة إلا ملتحمأ بعناصر كيميائية من مركبات الفحم والأوكسجين والهيدروجين والآزوت . ذلك هو البون الشاسع ، والفارق الأساسي بين الفن الانساني والفن الطبيعي ، لقد تحرر فن الإنسان تقريباً من ذلك الوضع الرهيب الذي يفوق له فن الطبيعة ونعني التحام الشكل بمادة محددة . على أنه لم يبرأ من تأثير المادة . ولنا عودة إلى الموضوع حين نتناول أثر المادة في الفن وأهمية ما تجود به من إيماءات مورفولوجية . لكن الفن الانساني يظل على أقل تقدير متمسكاً بحقه المبدئي في تسخير الأشكال لأغراضه الخاصة ، وينهض لهذا الأمر ، فلا يستعين بالمادة إلا بصورة فرعية وعلى قدر ما تتلاءم مع أغراضه .



الفصل العاشر

الفن والتأمل اللاذخولوجي

هل بلغنا الحد الأقصى لما يمكن وجوده من الفن ؟ ربما كان ذلك على صعيد الرصد الحسي الملموس ، لكننا قطعاً لم نبلغ نهاية الشوط على صعيد التساؤل الفلسفي في جميع أبعاده . ولنا بحاجة إلى القول إن مفهوم التحول الذي تنهض به القطنة أو التفكير الديالكتيكي بانجماه الابداع والخلق ، يستثير ألوف الأصداء الميتافيزيائية . هناك الفن الالهي ، والابداع المطلق للكائن ، وتنظيم الفكر للصورة الكاملة ، وغيرها من القضايا التي لايسألنا القاريء أن نخوض في تفاصيلها . وقد يكون من المفيد أن ننوه بأنها جميعاً تعرض لفكرة الفن . والتأملات الفيزيائية في مثل هذه الموضوعات (سواء كانت قضايا مستعصية ، أم محاولات جريئة للكشف عن المجهول) تلقي بأضوائها الخافتة أمام أبصارنا . ويحسن بالباحث في علم الجمال أن يلاحظ أولاً : إنها وثيقة الصلة بالفن ، أي لابدء للفكرة الأساسية التي نكوئها عن الفن ، من أن تلم بهذه الفرضيات الواسعة ، عند الحاجة ، ان كان فيها ما يستجيب إلى حقيقة واقعة يستطيع الفكر الانساني أن يناقشه مناقشة مجدية . وثانياً :

أن الأضواء الكاشفة تتبعث من الفن الانساني إلى تلك التأملات القلقة
غير المحققة والعكس غير صحيح .

وعلماء اللاهوت ، هنا على أقل تقدير ، هم أصحاب الشأن :
فهم لا يرددون في اللجوء إلى فكرة الاله الفنان ، الإله الذي قد تؤثر
المقولات الجمالية في أعماله . وهو اله صانع . ولا يفيد عالم الجمال
فقط من الموازنة التي تنطلق من ميكلائيلو وازميله بيده ، لترقى إلى
المولى تعالى في روعة أيامه البتة . بل يفيد منها الميتافيزيائي فائدة أكبر .
فاذا تصدرت هذه المقارنة فصلا في علم الجمال المقارن - كالتقريب
بين الفن الانساني ومفهوم الفن الالهي والموازنة بين الابداع الجزئي
لعالم مصغر والخلق الشامل الممكن للكون الفسيح - أثارت لمحلل الفنون
أن يطلع على فرضية تعمق أبحاثه وتزوده ببعض الصور وتجعله يقدر
أهمية موضوعه . لكنها في المقابل توحى بطريقة واضحة للميتافيزياء
القلقة والجهود اليائسة الي تبذلها العلوم الالهية ، وتذكرها أنه إذا استحال
عليها النفاذ إلى أسرار علام الغيوب ، فإن الصورة الوحيدة الي تملكها
لعملية الخلق الكوني ماثلة في فعالية الفنان . وهي ليست صورة فحسب ،
بل تجربة بأسرها .

ويحسن بالميتافيزيائي الصرف ألا يغفل ذلك (ولو تجاهله فعلا)
في معظم الأحيان) ، لأن الموازنة إياها لاتصح فقط على أعمال المولى
تعالى في أيامه الستة ، بل تصح كذلك على فلسفة هيجل أو هاملان
ومقولاتهما الثلاثية . ترى ما الذي دعا هيجل في مذهبه الفلسفي ، إلى
الاعراض عن مفهوم الاكتمال والانتفاء والاستيفاء ؟ وما الذي جعل
هاملان يضطرب ويتعثر لفكرة المقولة الجمالية البحتة التي تهدد مقولاته

الفكرية ؟ وآية ذلك ان كلا منهما تصور الفن تصوراً ضيقاً جداً ،
وضمه إلى ميدان الجمال ، واعتبره أمراً جانبيّاً أو حقلاً مغلوداً أو
مجرد فصل واحد من فصول ملحمة الكبرى ، ولم يدرك انه يتغلغل في
لحمتها . وانه ، في الحقيقة ، بمثابة محرك لها ، أو مفتاحها الديالكتي العميق .

لن نتصدى لهذا الفصل من علم الجمال المقارن ولن نتناول الفن
الالهي أو الفن الفكري ، حسبنا الإشارة فق إلى كيفية طرح تلك
القضية . ولا يفوتنا أن نذكر الذين يخوضون في مثل هذه الموضوعات
أن لا دليل لهم فيها سوى دراسة الديالكتية الفنية ، وان نذكر المعنيين
بالفن أن أصداءه الميتافيزيائية حقيقة واقعة وعميقة فالتجربة التي تطالعنا
في نطاق الفن لها بعد انطولوجي - يتصل بابداع الكائن - لا يجوز اسقاطه
أو اغفاله .

وهذا ما يساعدنا على رسم حدود علم الجمال المقارن وبينهما في
الوقت نفسه إلى المبدأ الذي تقوم عليه طريقة بحثه .

لفن وجود متعدد لا حصر له ، وهو يسعى سعياً خارقاً إلى الخلق
والإنشاء . يعتمد تارة على الخيال ، وأخرى على المعاناة الحسية الملموسة .
وربما كان صعب المزاج متردداً أو متعثراً ، وبطلياً يستغرق القرون ،
وربما كان أيضاً خاطفاً كالبرق ومهيماً ، وتراه أحياناً قريب المأخذ
ملء السمع والبصر ، وأحياناً أخرى خفياً لا تتناول إليه الأعناق ؛ رحابه
مترامية الأطراف يجتازها كلها بسهولة ويسر ، لكننا ، تسهيلاً لمعالجته
ودراسته دراسة ايجابية مباشرة ، نرى في بهرته مجموعة تضم تسعة أشعة
بسيطة أو تسع فعاليات منظمة تقع في نطاق الجهد الحسي الملموس
والتجربة الانسانية . فاذا قمنا بالمقارنة بين هذه الفعاليات ، استطعنا

أن نستخلص جوهرها الذي يحظى بمضمون انطولوجي بعيد المدى ،
والحق أن التحات بازميله ، والرسام بريشته ، والشاعر والموسيقي ،
بقلمهما ، إنما يقدمون على عمل من أعمال الخلق الالهي وينشئون ما لم
ينشئه المولى تعالى ولا الطبيعة ، حين يبدعون تمثال فينوس دوميللو ،
أو لوحة « الربيع » (بوتشلي) ، أو قصيدة « الرحيل » (بودلير)
أو مقطوعة « الباتيتيك » (بتهوفن) . وكل ما تأخذه عنهم ، في موضوع
السبل المؤدية ، يمثل هذه الوقائع إلى حيز الوجود ، يؤلف التجربة الأصيلة
الوحيدة التي تملكها في هذا الشأن ، واللون الوحيد من المعاناة الإبداعية
المحضة التي تستطیع رصدها رصداً مباشراً .

ولهذا فأننا إذا أضفنا إلى تعاريفنا السابقة التعريف التالي : « الفن
هو العنصر المشترك بين السفونية والكاتدرائية ، بين التمثال والآنية ،
وهو الذي يتيح لنا الموازنة بين التصوير والشعر ، أو العمارة والرقص » .
فأننا لانشير إلى موضوع يتسم بالنبل والجمال فحسب ، بل أيضاً إلى
أن هذه الدراسة تجاوز في أبعادها ومراميها مجرد الاهتمام البسيط
بموضوعات الجمال والمبقرية ، وتكتشف عبر المعاناة التي هي بحد
ذاتها نبيلة وسامية ، مبدأ يسمو على الصعيد الانساني في قيمته وأهميته
وجوهره .

الباب الثالث

وتحميل الوهموي للعمل الفني

الفصل الحادي عشر

تعدد الأنماط الجمجمية

قلنا إن هناك تسعة فنون متميزة - كحد أدنى - تؤلف نواة السديم من الأعمال الفنية في بهرة دائرتها الانسانية . ولقد درجوا على احصائها كما يلي : العمارة والنحت والرسم والتصوير والرقص والشعر والموسيقا ، ثم أضافوا إليها طائفة أخرى متشعبة تغلب تسميتها بالفنون الصغرى (الزخرفية أو الصناعية ولكل تسمية منها عيوبها) . وخلق بنا أن نضم إليها ضيفاً جليداً لم يعد موضوع جدل ، ونعني به فن السينما .

وفيم هذه الكثرة من الفنون ؟ نحن لانملك الرد على هذا السؤال الملح والأساسي - في نطاق أبحاثنا - ما لم ندرس في المقام الأول المورفولوجية العامة المشتركة لكل أثر فني ، حتى إذا تعرفنا إلى مختلف المستويات الوجودية التي يقوم عليها ، استطعنا وقتئذ الوقوف على أسباب تلك الوفرة .

والعمل الفني كيان مفرد لا يقل تفرداً عن أي كائن انساني في كل خصائصه . ومهما اكتملت وحدة هذا الانسان ورسخت جنورها ، فهو قائم على عدة مستويات أو أنماط من الوجود : نشأه على صعيد الوجود الفيزيائي والوجود النفسي والوجود الروحي ، ونلقاه في لحظة الراهنة وفي إمكاناته المقبلة . وهو المركز المفترض والمبدأ الأصلي لألوف الأعمال المتباينة ، بقل ما هو الحد الأقصى المثالي – ان صح القول – لوحده تبحث عن ذاتها . تراه دائماً في منتصف الطريق بين الوجود الكامل والمادة الأولى التي انفلت برفق من العدم .

وربما كان الأثر الفني انصح وجوداً ، وأشد روعة وكمالاً واتقاناً ، على أنه ، مع ذلك ، وبسبب تعدد حضوره الأكيد ، يقوم على عدة مستويات وجودية ولا يستغني عن واحد منها . فلنقم بإحصاءاً تقديراً لكثافته وكيانه العميق من ناحية المنظور .

• • •

الفصل الثاني عشر

الوجوه الفيزيائية

ولذلك هذا المثال الشائع المعروف : لوحة الجوكوندا (فنشي) فهي من بعض الوجوه جسم مادي يتكون فيزيائياً من إطار وقماش وخضاب . يطابق هذا النمط من وجودها نمط الأشياء الفيزيائية .

فما من أثر في إلا له هذا الجسم : الكنائس والتماثيل مصنوعة من الحجر ، والسفونيات هواء مهتز ، والأثر الأدبي ورق مطبوع أو مخطوط . والأمر بالمثل في سائر الأعمال الفنية .

على أن العمل الفني قد يوجد قبل أن يتقمص جسداً بعينه . فالقصيدة أو السمفونية كانت قد راودت خاطر الفنان قبل أن يسطرها على القرطاس .

هذا صحيح ، وإن كان من التهور أن نضفي وجوداً مسرفاً على أضغاث أحلام لا تعدو التنبؤ الغامض . فهذا مجال لكل ما يمكن أن يكون أو لا يكون أبداً . ولا نستطيع في تلك المرحلة أن نفرق بين الفرع الفنية الممكنة والأوهام المترددة في ذهن رجل عاجز أو فاشل . بين

ما يتطلب انجازه جهداً بالغاً لا يقوى عليه إلا العبقري الفذ وما يتعذر إنجازه لأنه مطبوع لطابع الإحالة والعبث والاضطراب وتقضي عليه حتماً أن يظل هزيراً مهلهلاً تذرؤه الرياح . وما دامت اللمة الأولى من الازميل والمرقاش أو المحضر لم تنطلق بعد ، ومادام السطر الأول لم يكتب ، فمن الحكمة ألا نقر بوجود الاثر الفني ومثوله بين أيدينا .

لكن علم الجمال قد يولي عنايته أحياناً لهذا الطور السابق للولادة ، حيث لم يتحدد بعد اللون الفني الذي يمكن للموضوع أن ينتمي إليه . ففي زمان ما ، ربما لم يكن مسيح يوم القيامة ، في وجدان ميكلائجلو ولا كانت الأجسام العارية التي صورها في كنيسة سيكستين تصاوير ولا تماثيل بالمعنى الصحيح بل كانت بين بين . وربما ظلت . الفكرة الأدبية في تلك المرحلة الجنينية – ان صح التعبير – أمراً متردداً هل ينتهي بها المطاف إلى مسرحية أم قصيدة أم رواية ؟ ومن يدري ؟ لعلها تنقلب إلى رقصة باليه أو تمثيل صامت ؟ ولكن اذا أمسك الفنان بالمرقاش أو الازميل أو القلم ، أو تناول الصلصال أم الورق ، فلا بد من الخيار .

يمثل ذلك التجسيد الفيزيائي يبدأ الأثر الفني بالوجود الإيجابي بالمعنى الصحيح ، ويستقر فيه .

وقد يجوز الحديث في لون من ألوان الكيان المطلق والضماني معاً ، للأثر الفني قبل انجازه المادي وقبل كل تصور له . فالمرشحات المقين والأعمال الفنية التي لم توضع بعد ، قد تكون ماثلة ، من بعض الوجوه ، فيما يشبه السماء الافلاطونية للمفاهيم المجردة ، اذا ما قصرنا أنفسنا على

النظر في كل ما يتحكم بها من علاقات متبادلة مصاحبه لها ومن منطلق داخلي يكون نسيجها الضمني . بل هي ماثلة أيضاً داخل البيئة الاجتماعية التي تتوقعها كما لو كانت قالباً لها . قصيدة الغد التي تستجيب لرغبة الناس وتفي بالمراد وتبرر شهرة صاحبا (ولا بد من فظلمها) ماثلة كالتمثال البرونزي في قعر القالب الذي ما زال فارغاً ، من عسى أن يكون صاحب هذه القصيدة ؟

على أننا لن نتناول في أبحاثنا العمل الذي سوف ينجز بل العمل المستوفى القائم بين أيدينا . وهو لا يستمر إلا في نطاق الكيان الفيزيائي الذي لا يحتمل الجدل والتراج .

ولا مفر ، بصدد هذا الكيان ، من الإشارة إلى فارق أساسي . ثمة ألوان فنية تضفي على أعمالها جسماً وحيداً نهائياً ، كما في التمثال واللوحة والبناء . بينما تظالعتا فنون أخرى بأجسام عديدة عابرة ، كما في الموسيقى والآثار الأدبية . يقول فنشي في الموسيقى أنها « بائسة تموت لحظة عزفها » والحق أنها لا تموت بل ترد إليها الروح دائماً وتبعث في احتفال باذخ وتجلو عند عزفها جلاء مجيداً . بل تعود إليها الحياة من طريق التناسخ في جسم جديد أو ثوب قشيب . والأمر بالمثل في الآداب وقراءة الشعر وأداء التمثيل المسرحي . وربما كان ذلك موطن ضعف في تلك الفنون ، فهي لا تبلغ وجودها الكامل إلا مؤقتاً عندما تبعث فيها الحياة بعثاً مختلفاً دائماً من بعض الوجوه ، ويكون فيه أثر متفاوت لشخصية المفسدين وارادتهم ونزواتهم . فلم يستكمل المؤلفون هذه الأعمال استكمالاً مطلقاً ولا بد لها من تمة على يد العازف أو الممثل أو راوي القصيدة . ولعلك في المقابل ، تجد في ذلك كله موطن قوة ومزية

تطبخها طابعا روحيا يجعلها تترى بهذا الجسم المستعار القابل للزوال والاستبدال . ففي المسرح والموسيقا يملك العمل الفني أجساماً بدلية ، وفي مثل هذه الفنون تفقد الأحداث التاريخية التي تطرأ فيزيائياً على جسم العمل الفني ، من طرافتها وخطرها . فأول اخراج لمسرحية السيد cid وأول كيفية لتأليف الحقوة التي قادها هايدن في حضرة الأمير استرهازي وحتى التهج الذي انتهجه بتهوفن بالنات حين أمسك بعصاه ذات يوم ليقود السمفونية الخامسة ، هذه الأمور جميعاً لا يعتد بها عند استحداث ألوان مقبلة من الأداء والخراج وعلى لوحة روبرت « ضربة الرمح » ظلت ماثلة وعلى نحو مثير الحركة الماثورة التي أتت بها ريشة الفنان ، وكذلك على لوحة دولاكروا « مصرع سارونابال » لكن الحركات التي أتت بها المثلة راشيل أو الآتسة جورج أو الممثل هابنيك أو شارل لامورو لا شأن لها في التوزيع والتمثيل إلا فترة من الزمن ثم نصير إلى زوال . ويبحث الاثر المسرحي من جديد في عتفوانه بينما يعلو الدخان ألوان اللوحات التي أخذت تتصدع ،

ويندوس الزمان بقدمه الغليظة أضخم التماثيل . فالكتاب المطبوع المتعدد القائم في كل مكان ، يصون العمل الأدبي . مثلاً بقمة الخبر كاتي أراقها بول لويز كوريه على مخطوطه مهما كان وقعها مثيراً في النفوس .. تلك هي العواقب العجيبة والمعقدة التي تتصور عوالم الخير الشر ، والجوهر والعرض ، والمؤقت والابدي ؛ فهل أنت من الهواة الذين يتاهون على جسم البناء المادي للموسم والقريد ما يطراً من عاديات الزمن . كالزنجار الذهبي وثافت الأعمدة وما أحدثته بعض الطوارئ

الفلة واللغات الروحية ، . مثل توقيع لوتي Loti على جدار بعلبك وهزات الزلازل الأرضية ؟ أم أنك تؤثر ذلك النوع من التجرد الروحي الذي تقول فيه شائن. النسخة التي تفتنيها من ديوان بودلير (المجلدة بالرق والتي دعكتها الأيدي ولطخ الحبر عندها من صفحاتها) أنها نسختك الشخصية . ولعلها انطوت على بعض المغامرات النفسية الطريفة لكنها لا تعني أحداً سواك ؟ هل ينبغي لنا أن نمتدح تلك الميزة التي تجعل لموسيقا ماثلة ، في اللحظة ذاتها ، في ألوف الأماكن بما يسمجها في الحياة الانسانية ويجعلها أقرب إليها والصق من اللوحة القابضة في متحفها ؟ وأنت بالخيار ، فان أثرت في محيطك فناً على غيره ، كان عليك أن تؤثر أيضاً ما جبل عليه من طبيعة فيزيائية خاصة .

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نذكر أموراً ثلاثة : أولاً قدرة العمل التشكيلي على أن يكتسب بدوره لوناً من ألوان الوجود المتعدد ، أدنى قيمة من الوجود الموسيقي ، ولكن لا ينبغي لنا الاستهانة به ، وذلك بفضل ما يتوفر لنا من نسخ مطبوعة أو محفورة ، أشبه بالعزف الموسيقي المرافق الذي يقوم به أحد الهواة ويكون السيل الوحيد لاستحضار العمل الفني وإذاعته في تلك الاجسام الطافية الناقصة التي علقت بها بعض معمله . ولندكر ثانياً أهمية مجموعة كاملة من المعدات والأدوات كالفراشي والازاميل وآلات الناي والأبواق ، أو الثياب وأدوات الانخراج ما يتعلق بالانجاز الفيزيائي فقط ، ويختلف شأنه من الناحية التقنية ، باختلاف الفنون . فاذا ازدادت خطورة هذا المعدات ، صار الفن أقرب إلى البراعة والصنعة . ولندكر أخيراً أولئك الذين يولون اهتماماً خاصاً — في أحكامهم الجمالية بما تخلفه الحياة من أحداث

وذكريات تتصل بسيرة الفنان المدونة في بعض أعماله أو بنشأة هذه الأعمال . وهم بذلك إنما يعنون بأمور تختص بها بعض الفنون حيث يكون الابداع الروحي ملتجئاً بالتنفيذ المادي ، فلا يقتضي كلاهما إلا عاملاً واحداً . في الأثر الموسيقي مثلاً لا نجد أي ذكرى مادية للمسمة الفنان المبدعة ، إلا إذا بلغ بنا التعصيب والشذوذ الحد الذي يجعلنا نؤثر في محبتنا للعمل الفني مخطوطاً على دوية النبض بالحياة ، أو نسلك أقصر سبيل يصل المستمع بالعازف مباشرة ، فنستغني عن المؤلف والأثر الفني ذاته ، ونعتبر العزف الطارئ أو العازف العابر أجل مقاماً وأشد وقعاً ، من الوجود الروحي الخالد للعمل المدون في القرطاس وإبداعه الفذ الأصيل .

ولا يطالعنا هذا الأزواج إلى مؤلف وعازف منفذ في الأعمال الفنية ذات الجسم الموقوت وحدهما . والمعروف أن كلا من رافائيل وروبرت لم يصور نيده جميع لوحاته ، بل اكتفى أحياناً بطرح الفكرة على تلاميذه مع التوجيهات الأساسية في التنفيذ .

كلمة أخيرة لا تخلو من الأهمية .

لقد قدر للجسم الفيزيائي أن يكون ، في المقام الأول ، سنداً لمجموعة من الخصائص الحسية أو الظواهر الصرفة (التي سوف ندرسها بعد حين) من أجل عرضها على المشاهد أو المستمع . فهل يصح القول من هذا المنطلق ، إنه مجرد قاعدة تبنى عليها هذه الظواهر ، وإنه يبقى ، في حقيقة أمره خارج نطاق العمل الفني ، أشبه بالوجه الخلفي للديكور ، أو المحالة أو هيكل الاستناد الذي لا يستحق منا أي انتباه ؟

لا نرى ذلك ، ولو أنه يضطلع بمثل هذه المهمة ، طبعاً ، إلا أنه يشارك في العمل الفني بكل ثقله ، ويجاوز دور المساعد البسيط بل يعاكسه أحياناً . فلا تقتصر مهمة البناء من الناحية التقنية (ولو كره رسكين Ruskin) على امتاع النفس وجلبها والسمو بها ، بل من شأن جسمه الفيزيائي أن يكون لنا مأوى وملاذاً نقتي به عاديّات القر والحمر والمطر . وهذه الآتية ولو كره كانط Kant) لم تصنع زينة للصوان فحسب ، فلها فائدة عملية لثلا تظل شعباً خاويّاً ، وعليها ان تحوي مادياً الماء الذي يسقي الزهر وتصونه . فالجسم المادي جزء لا يتجزأ من العمل الفني بكامله وخلق بهذا العمل أن يزهر بحضوره الفيزيائي .

• • •

الفصل الثالث عشر

الوجوه والظاهر

ليست الجوه كونداء مجموعة بقع زجكية انبسطت على رقعة القماش فحسب ، بل ان هذه الاصباغ تؤلف لعين الناظر ألواناً مشرقة أو قاتمة ، وردية سمراء أو خضراء . ووجود تلك المظاهر الحسية عتصر أساسى من حيث هو ظواهر بحته أو خصائص حسية صلفية . المهم في «السوناتا إلى كروتيزر» (بتهوفن) أو في « اللخل إلى أمسية » إله الريف (ديوسى) أن تنجس إلى فكرنا بواسطة الأذن ، وان تداهب سمعنا بظواهر محسوسة محضنة . والمحول عليه في « رقصة جيزيل (ادام) أو « الأمير ايفور » (بوردوين) ان تجعلنا ندرك الحركات ، وللأصل في تمثال « لوران دو مديش » أو تمثال « الرجل السائر » (ليشيتز) أن يكسب بكسوة التواء والعنق والشكل في بعده الثالث :

وبعد ، فان كل أثر في يستلزم قواماً ظاهرياً محسوساً . فليس هناك تصوير غير مرئي ، ولا تمثال يتعلم له ، ولا موسيقا غير مسموعة ، ولا قصائد بشير تعبير لفظي .

وما ينبغي لنا أن نبالغ ، لأن في الشعر عنصرأ يصعب الانصاح عنه ،
ومن شأن القصيدة أن تتجاوز تجاوزاً بعيداً صعيد الموسيقى اللفظية البسيطة ،
كذلك من شأن الموسيقى أن تتعدى المداعبة الصوتية الناجمة عن توافق
النغمات ، كما يشتمل النحت على عناصر تضاف إلى القيم اللمسية للنفس
البارز . ولئن وجد في الفن ما يربو على الظاهرة الحسية إلا أن هذه الظاهرة
عنصر مفرد لا بدليل له بل هو سند ملازم للآثر — على الصعيد الظاهري —
لزوم الجسم الفيزيائي الذي أشرنا إليه قبل قليل . والظاهر ان هذا الجسم
الفيزيائي مقدر له خاصة أن يدعم تلك المجموعة المتألقة من المعطيات
الحسية ، كما هو شأن المحالة أو القاعدة الديكور . فنحن لم نعهد صوراً
غير مرئية (ولو وجد في التصوير عنصر غير مرئي) ولم نعهد موسيقا
غير مسموعة ، والفكرة بحد ذاتها ضرب من العبث . ويمكن لبعض
الصور أن تظل متوارية في مدفن تحت الأرض ، أو في كتاب التراتيل
الدينية ، أو مخطوط مجهول يتروى داخل مكتبة لا يختلف إليها أحد
من القراء . ويمكن لأحد التماثيل أن يظل قابلاً في مكان براح أو جزيرة
مهجورة . كما يقول بودلير : رب كثر ثاو في كنفه — بعيداً عن المعول
المسبار . . . » ولنا أن نتأمل طويلاً في مصير رائعة مجهولة وفي نمط
وجودها الشاذ . ولا مناص لنا من القول بأن هذه الرائعة الفنية قد وصفت
حتى يطلع عليها الناس . ولو كان هذا الاطلاع أحياناً أمراً غير محقق أو
بعيد الاحتمال وبالتالي يكون هذا الصعيد في المظهر الحسي أحد مقومات
الآثر الفني .

ونحن لا نقول بكل سذاجة أنه الصعيد الوجودي الوحيد للعمل
الفني بالمعنى الصحيح ، وإنما أردنا التنويه بأهليته . وترداد هذه الأهمية

على قدر ما يجعلنا نستشف تأثيره في قضية الفصل بين الفنون . وأنت ترى من الآن أن نوعية الخصائص الحسية تقيم حداً فاصلاً (إن لم يكن وحيداً وكافياً) بين التصوير الذي أعد ليقوم لنا منظومة من الخواص تتصل بحملة الاحساسات البصرية اللونية ، وبين الموسيقى التي تخاطبنا من طريق الخاصة السمعية ، وبين النحت الذي يمثل بين أيدينا مكتسباً بكسوة التواء والعمق والفراغ في أبعاده الثلاثة .

والحق ان الاهتمام الشديد بهذه الطائفة أو تلك من هذه الخواص الحسية (أما في الفن وأما في الطبيعة) ينم عن مزية من مزايا المزاج الفني . فاست موسيقياً ان لم تجد لذة ومتعة في الاصغاء الى ضبط الحان البيانو ، وتحليل قطرة الماء المتساقطة من صنوبر لم يحكم اغلاقه ، وادراك القواصل الخماسية التي تزداد دقة وصفاء وتماسكاً . ولن تكون موسيقياً . ألم تجد لذة ومتاعاً في الاحساس بان كلا من الفاصلتين الرباعية والخماسية ترقص على قدم واحدة وتجعلك تحتار في أمر تمنعها ، وانتظارها وانطلاقها وهبوطها . ولست موسيقياً ، ان لم تكن قد استمتعت منذ طفولتك بمداعبة المادة العاجية للامس البيانو على سبيل المصادفة ، ولم تشعر بالأعجاب والدهشة حين اندفعت نغمة دو مسرلة في لأزرق الساموي ، ونغمة (مي) في ثوبها الذهبي أو نغمة (صول) في جلبابها الأرجواني ، وكأنها تتهدج مستحذية وسرعان ما تغيب في تعليق النغمات المواكبة لها . وليس مصوراً بالمعنى الصحيح من لم يحس متعة حادة امام روعة الأصفر الكبيريتي المنبسط على صفحة الألوان الخشبية بالقرب من الأزرق الفيروزي أو من لم يفتن فؤاده بغتة ، في صباه ، لرؤية قارب تنعكس صورته في صفحة الماء ويمارحها لالاء

لإزرق صاف مثالي وسحري ، مع بريق أخضر قائم في عمق المياه ، ونضارة الأدمة البيضاء الساطعة لزهرة التيلوفر . وليس فنانا حقا من لم يأنس في نفسه للثيرة ، اذا جعل هذه الألوان تصدح بالنضاء أو هذه الأصوات تداعب الأذن ، على ان يعبر بواسطتها عن ادق خلجات النفس ولذ يوحى عالما بأسره ، أفضل من عالما العادي المتبلل ، وأعمق اثرا ، وأشد وقعا ، وانبل مقاما .

وينبغي لنا ان نقف هنا عند نقطة نظرية أو فلسفية على جانب من الخطر اذا اعتبرنا ذلك الطامع الحسي للملوس (والجني تقريبا ، بسبب ما يتصوره أحيانا من متعة محسوسة) . هل يصح القول في الكيان الوجودي للعمل الفني — على هذا الصعيد — انه متصل بالاحساس الذاتي من حيث هو حادث نفسي أو نفسي فيولوجي ؟

ويجب ان يكون الجواب بالنفي ، والا كان الغلط فاحشا . اذ لا يتألف الأثر الفني على الصعيد المذكور — من احساس بل من خصائص حسية ، والامر مختلف اختلافا شديدا .

ولنقف عند هذه النقطة الدقيقة والخطيرة .

فمنذات دور مي وعلى وجه الخصوص دور مي كما تصدر عن البيانو أو الفيولونسيل أو البوق تؤلف العناصر الحسية في أحد الألحان وهي تغاير ذلك الاحساس الذي يعتبر واقعة شاملة مركبة وفريدة ويكون مركزها في عضوية ايجابية تهترها . النغمات هي من طبيعة الجواهر الصافية والخواص النوعية المطلقة . ولا بد لنا من التحليل الفلسفي الصحيح من ان تقارب بينها وبين مايسيه وليتهيد Whitehead

« الأغراض الخالدة » ولتذكر خاصة مقالته في غلغلة الجواهر الحسية .
لأن الثغرات في حقيقة أمرها مطابقة لها .

أولاً لأن الاختصاص الواضح الذي يتفرد به التصوير في الألوان
والموسيقى في الأصوات والنحت في التواء وما إلى ذلك ، لا يلزم قطعاً
تلك المجموعات المحسوسة التي ندركها أو لا ندركها إذا عملت حواسنا
أو تعطلت عن العمل بحيث تقضي على عالم المصدر فقط حين تغمض
عينيك أو تقضي على عالم الموسيقى فقط حين تصم أذنيك وهكذا .
والواقع أن الأصم لا يفقد عالم التخاطب فحسب بل عالم الشعر
والموسيقى أيضاً . وإذا اسقطت حاسة البصر غابت عنك دنيا الألوان
والرسوم والشعر - من حيث هو موضوع للقراءة - ودنيا النحت
والرقص . ثم إن تلك الخواص الأساسية التي يتسم بها الفراغ في ابتعاده
الثلاثة مثلما تتفرد بها حركات الجسم ، لا تستثير الإدراك البصري
فقط بل أيضاً الإدراك الحركي للعمق ولا بد لنا من التوسع في تحليل
الظلم البصري ، حتى نفرق بين الألوان والاضلعة والشكل كلا على حدة .
وعلى حين يجمعها البصر بحكم الضرورة ، فإن الفن يميزها ويجعل كلا
منها موضع اهتمام جملي خاص .

فالمطلبات المحسوسة التي تستخدمها الفنون لا تحظى أبداً بعصفية
واقعية ، أو غرزة عظمى لطائفة ما من هذه الخصائص الأساسية . وتظهر
لنا ألوان اللوحة بظهور الأشكال وتختلف في اضلاعها وربما اتصلت
بعض القيم النمسية التي تتم عنها كيفية نشر الضباب على رقعة القماش .
وجسم الرقص أثناء حركته لا يقتصر على مجرد نتائج للسكتات وحركة
الانزلاق أو الانتقال في الفراغ ، بل إن له حجوماً شبه بحجوم النحت

بغيره الضياء من كل جوانبه أو يسقط عليه فينشئ من حوله مؤثرات معينة ناجمة عن تداخل الظلال والأضواء . فإذا نحن قصرنا هذه اللوحة — من الناحية التقنية — على اسراب خفيفة من الألوان ، أو قصرنا تلك الرقصة على موكب من الحركات ، وذلك النقش على باقة من الألوان البيضاء والسوداء والشهباء ، فالذي نعنيه هو ان هذه المعطيات هي الغالية فنيا . ولقد تم تنسيق المجموعة الحسية الجمالية حتى يتميز العمل — من الناحية الجمالية — بسيطرة طائفة معينة من الخواص النوعية على صعيد الظاهرة الحسية . وهذا ما نسميه في لغة ارسطو بالظاهرة الحسية المميزة لهذا الفن .

والأهم من ذلك كله ان هذه الطائفة في الخصائص تؤلف دائماً منظومة محددة ومنسقة عضويا .

فخصائص الموسيقى الاساسية ليست اذن تلك الكتلة الفخمة غير المحددة من معطيات الادراك السمي .

انما هي في المقام الأول « اصوات صافية » وهي حصيلة مصطنعة لغوية رمت الى تحقيق عنصر كفي في الواقع المحسوس يبلغ في نقائه مبلغ التقشف الذي يسفر عنه التحليل (وواضح أننا نعني هنا تحليل الظاهرة ولا نعني سندها المادي أو علتها) ذلك هو الحد الديالكتي الأقصى الذي يسعى الى تلبية حاجة الانسان ورغبته في الطهر والصفاء . ونعمة (لا) كما يصورها المعيار ، معيار التقم ، هي النتيجة التي يؤول اليها البحث عن نعمة خالصة كفيها ، ودقيقة كميها . ثم ان الأصوات الصافية التي تكون في حوزة الموسيقى لا تتجاوز عددا معلوما وقد تم اختيارها بحيث تؤلف سلما متدرجا . فهناك مثلا نغمة تدعى « مي »

لا يراد بها فقط ان تكون خالصة دقيقة . (كما كان شأن النغمة لا) بل ان تكون أيضاً صحيحة بالقياس الى النغمة . (لا) التي تقع منها موقع علاقة خاصة تدعى الخماسية . ويأخذ الفنان على نفسه ان ينشيء عمله الموسيقي بعدد ضئيل من هذه الخواص الاساسية المنتظمة .

ونحن نستطيع بصورة كمية مقارنة ان نقرر ذلك التقيد الفني . ومعلوم ان الموسيقى تلزم صوت الغناء الانساني (الذي يتمتع باستمرار لا متناه) الا يستخدم سوى ١٥٠ نغمة كحد أقصى وفي مروه العظمى (بل ٣٠ نغمة في المذهب الموسيقي اللطيف ولا يملك علم الهارموني المدرسي باصواته الأربعة) وهو اساس الموسيقى الغربية (الا ٢٤٥ عنصراً كفيها بسيطاً) و ٨٢ في المذهب اللطيف) . هذا اذا اعتبرنا النغمات نفسها في الأصوات الأربعة ، خصائص كيفية متميزة . أما مجموعة تراكيبتها المترامنة باعتبار كل توافق منفرد متميزاً بميزة جماعية خاصة ، فانها لا تزيد على ٣٥ نوعاً . حذر الاوركسترا الكبرى الكاملة ، فهي لا تملك سوى ٣١٥ نغمة في ٤٦ جرساً البيا (ولا يصح القول بان حاصل ضرب هذين الرقمين يعطي عدد النغمات المتاحة اذ لا توجد واحدة ، عدا الارغن ، تستطيع اداء جميع هذه النغمات) . وهذا كله لا يعدو ان يكون وسيلة مقارنة للتقدير والتخمين . بنية اموسيقا الصحيحة لا تتيح في كل لحظة من الناحية امنية الا عدداً قليلاً من النغمات (وهي قلة عجيبة يقاسي منها الأبرين كل مبتدئ في تعاريف الهارموني) .

ذلك التقيد المستمر في الوسائل الممكنة أو بتعبير أصح في الوسائل المتاحة وهو تقيد متحول دائماً لكنه دائماً دقيق وصارم ، وذلك

الالتزام بممارسة الفن على درجات قليلة ومحدودة من مجموعة خصائص منظمة ، واضح كل الوضوح في الموسيقى الغربية ، ويكون قاعدتها لاساسية ، وهو لا يقل أهمية عن سائر الفنون وان كنا لا نلمس فيها مثل هذا التقيد المنظم . والذي لاشك فيه ان التصوير أقل ثراء من الموسيقى لانه لا يملك في كل عمل فني أكثر من توافق واحد (بينما تملك الموسيقى طائفة متلاحقة من الوان التوافق) . لكنه يحوض هذا الفقر بمزيد من التنوع والمرونة في العناصر المتاحة له . فيحق له ان يتصرف بالوان بسيطة تتوالى بين الألوان الأساسية الخمسة أو الستة التي تؤلف انسجام اللوحة (قلنا : خمسة أو ستة كحد أقصى . فقد لا تكون أحيانا سوى ثلاثة الوان أو لونين فقط) . فاذا اعتمد سلم الألوان عند فيرونيز veronese مثلا على الأشهب الناصع والأصفر الذهبي الحقيق والأرجوان والأزرق الضارب الى البنفسجي وعلى لونين خضراوين ، احدهما ساطع يسمى « أخضر فيرونيز » والآخر قائم فلا يعني بطبيعة الحال انه يمسك عن استخدام درجات لونية متنوعة كعناصر وسيطة انتقالية بين الوانه الاساسية التي يقوم عليها انسجام لوحاته وانما نجد في قاعدته الفنية تدرجا منظما لطائفة من الخواص وفق سلم محدود ومتقطع لعدد قليل من الألوان النموذجية . والأمر بالمثل عند رافائيل أو روبرت أو دولاكروا . وهو واضح وضوحا أشد عند فان غوخ qogh الذي يمتنع تقريبا امتناعا تاما عن الألوان الانتقالية والافادة من مرونة الريشة وسيولتها . ويصح ذلك على فن

الرقص اللهي يأخذ تبسيط الحركات حتى يتيح لنا تحليلها وحصرها في عدد محدود بعض الشيء من العناصر الجوهرية . ليس فقط من أجل وضع قواعد لها - كالوثبة والخطوة الموقعة الزاحفة والمندفعة الخ . . . أو الوضع الأول والثاني والثالث - فيما يتصل بالتقنية الخاصة ، بل لأن الحركة ملتحمة بالرقص . وهي تضيف ميزة عضوية وقيمة جمالية لبعض محاور انسيابه واتجاه انطلاقه ، ومنحى دورانه ، واندفاعه المتواصل ، أو بعض مراكز وقوفه في وضع من الأوضاع . لم يعد الفراغ الذي يستعمله الفن متجانسا : لقد انتظم العمل الفني وتكون من نسجته الشكل بأشكال كيفية متنوعة ومقتصرة على حركات مبسطة وبألطلي مكثفة - للاجهاات والسكنات والمواقف . فكل فن ينظم تنظيماً متدرجا الخواص الحسية أو التكوينات الظاهرية التي يتصرف بها .

ولا يفوتنا ان نميز هذه المجموعة من العناصر الجمالية الأساسية - وهي الأسباب المؤدية إلى البنية الفنية عن علتها الفيزيائية أو الفسيولوجية المبسطة . فالألوان البسيطة كما يراها الكيميائي أو الفيزيائي أو العالم النفسي - الفسيولوجي لا شأن لها بموضوع الألوان النموذجية - أو الألوان الأساسية. جماليا - كما يراها الفنان في انتلجه . هب اني أقنع باستخدام الألوان النموذجية التالية : الأصفر الليموني والأحمر المشمشي ، والأسمر الضارب إلى الحمرة ، والأزرق السماوي والأخضر الزمردي والأخضر البرونزي وعند الحاجة الأبيض الوردي أو الأسود الضارب إلى الزرقة . هذا الزهد ، أو هذا التقشف الذي يرمز إلى الوفرة ،

يضيف على تلك العناصر الحسية قيمة الجوهر النوعي الأصيل (. ولا حاجة إلى القول بأن من السذاجة الاعتقاد اننا نحظى بغنى الألوان اذا استخدمنا أكبر عدد منها) . من شأن عالم الفيزياء أو عالم الفسيولوجيا ان يطلعننا بأن الأصفر الليموني ظاهرة بصرية ناجمة عن سقوط اهتزازات شبكية العين تتحلل فترتها كلياً إلى نسبة معلومة دقيقة من الأبيض والأصفر والأزرق (وهذه المفردات نفسها خادعة وينبغي ان نقصر حديثنا على أمواج ذات قوام معلوم .) تلك وجهة نظر مختلفة أشد الاختلاف تتصل فقط بنظرية احداث الظواهر النفسية – الفسيولوجية . ومن شأن الفنان بالذات (من حيث هو صانع تقني) ان يطلعننا بأن الأحمر المشمشي يسفر عن مزج الكادميوم الناصع واللك القرمزي وياض التوتياء على صفحة الألوان الخشبية . تلك أيضاً وجهة نظر ثانية تتصل بكيفية تركيب الجسم الفيزيائي الذي يكون سند الظاهرة الحسية . إنما الذي ينبغي ان يستقر في أذهاننا ، ولا ننساه : ان مدار بحثنا هو الظاهرة المحضة ، أي الخاصة الحسية في وجودها الظاهري الصرف .

تلك هي إحدى مزايا الفن الأساسية : انه يصقل الصعيد الظاهري ويكثفه أيضاً حتى يبرزه في كل صفائه الوجودي . والحق ان هذه الظاهرة المخالصة لا تبرأ من شوائبها ولا تتجلى في نقائها الوظيفي ، إلا في الأثر الفني أو من طريق الفن .

وكثيراً ما بحث علماء النفس في مسألة (أو اسطورة) الإحساس الصرف الذي لا يوجد مستقلاً من الناحية النفسية بسبب اندماجه داخل

مجموعة مركبة كما ندرسها عادة . لكنه يقوى على الظفر بما يشبه الحضور أو البداة بفضل التشف الجمالي فقط وما ينتهي إليه هذا التشف . والذي اعتاد على ان يرهف حسه أمام لوحات التصوير بمجرد المداعبة الفنية للألوان أو لدى سماعه الموسيقى بمجرد تذوق النغمة الرخيمة المنسجمة ، قد يتوصل إلى ادراك هذه الكيفية الخالصة للإحساس . وبذلك يسبق عليها الفن صبغة الواقع حين ينشئ عمله على أساسها ويقتضي ان نعيها بكل جوارحنا .

• • •

الفصل الرابع عشر

الرمس والشبي

لوحة الجوكوندا التي أشرنا إليها لا تقتصر على مجموعة من البقع الملونة الصادرة بالفناء ، ولا على مجموعة من الإحساسات البصرية الصافية المحصورة داخل سلم معين حتى تؤلف توافقاً في الألوان ، بل ترمز هذه البقع أيضاً إلى كائن ما ، أو شيء بل عدة أشياء . وأنا أشاهد فيها صورة نصفية لسيدة ومنظراً طبيعياً .

ذلك طراز جديد من الواقع يبدو للوهلة الأولى في غاية السهولة ولا صعوبة فيه . لأن تنظيم الظواهر الحسية داخل إطار « شيئي » من أجل تشخيص كائنات معلومة للفكر ، أمر معروف جداً وليس حكراً على الفن . وأدراكنا العالم الخارجي يقوم بهذه العملية دونما انقطاع . ولقد عكف مئات الفلاسفة على دراسة مفهوم الشيء أو الجسم المتعصي الذي يندرج في مجموعة تؤلف جزءاً من العالم الخارجي ويستمر في هويته رغم تعدد مظاهره وتنوعها (وكان للفيلسوف هيوم Hume أبلغ الأثر في هذه الدراسة) .

والشيء الخاص هنا هو ان الكائنات المشخصة وهمية وان ظواهر
اللون والإضاءة والأوضاع الشكلية انما ترمز إلى شخص غائب لكنها
تسبب بي إلى تكوين فكرة عنه تقع في منتصف الطريق بين الخيال الصرف
والحضور الملموس . وانا اذعن لهذا الوهم الذي فرض علي وارفضت
به ، وكان أقرب إلى الملوسة الجماعية اللطيفة .

ولا يعني الآن من الفنون إلا تلك التي يكون فيها لهذا الوهم نصيب
وافر من الأهمية . فهو يلعب دوراً هاماً في بعض الفنون (المسماة
بالفنون الشخصية) ويغيب في غيرها (مثل الموسيقى والعمارة والتزيين
والنحت) ولوحة الجوكوندا متمية إلى الفنون التصويرية ولتقصر
عنايتنا على هذا المجال فقط .

والأمر الفريد في المثال الذي تقدمنا به هو ان اللوحة تظهرنا ،
كما يقال لنا ، على امرأة اسمها موناليزا اتخذها الفنان نموذجاً له .
وهذا غير مدون في العمل الفني وقد اتجاهله . ومع ذلك ، تبقى أمامي
سيدة شابة أو صورة لامرأة مجهولة . ولا يهمني من أمرها ان تكون
من نسج الخيال أو وليدة نزوة عابرة أو ابداعاً صرفاً . كل ما تتطلبه
اللوحة ان ارتقي بهذا الوهم أز هذا الحضور المتعارف عليه والمكون
من سيدة شابة مبتسمة في مكان ما يضم جدولا وسهلاً فضلاً عن التلال
والسماء والغيوم . وما الصورة الشخصية إلا حالة خاصة فلننظر في
الموضوع على وجه العموم .

هناك عالم بأسره تعرضه علي هذه اللوحة . ولا يعني ان كان شبيهاً
بعالم الواقعي أو بديلاً له أو منافساً . كل ما يهمني الآن بالنسبة إلى العمل
الفني انه يؤلف احلى المعطيات المتوفرة لي على صعيد وجودي جديد

واعني به صعيد الشيء أو الأشياء المشخصة ، أو الأشياء التي استخضرها الفن ، ويؤلف مجموعها كلا متسقاً مغلقاً على ذاته وقائماً بنفسه ، بوصفه إحدى المعطيات التي تنظم عالماً خاصاً . يسمى هذا المجموع في لغة المناطق « عالم القول » أو المقال .

وهو بطبيعة الحال محدود جداً يقتصر على كل ما يستلزمه إيجابيا التفسير الواقعي لظواهر اللوحة ، وإن كان على جانب من السعة . هناك امرأة لا أرى منها سوى نصفها . ويحق لي بالبداية أن افترضها كاملة البنية . وهناك أرض انتصبت فوقها ، وتحددت معالمها التقريبية ببعض الامارات المحتملة . ويمتد المنظر عمقا مسافة كيلو متر ونصف على أقل تقدير ، ويفترض على هوامشه بعض التفاصيل التي لا تقل عنه أهمية تتعلق بالتضاريس وعجى المياه فاكاد أرسم خارطة صغرى له . وواضح أن ذلك كله محسوس على نحو مقارب ولكن بدرجة كافية حتى اتحقق من مضمون الوقائع دون لبس أو غموض . كذلك لا يخلو هذا العالم من الامتداد الزمني ، تتعاقب فيه الأيام بحيث نلمح هدوء الراحة وقليلًا من الانتظار ، فيما يليو ، مع إيقاع الزمن وفصل السنة .

وفي زمرة ثانية من اللوحات قد يضيق « عالم القول » ويدق ، وقد يتسع في زمرة ثالثة ، ولنعد إلى لوحة بوسان poussin « رعاة اركاديا » . فالمنظر فيها أوسع انتشاراً من الناحية انطوبوغرافية (مشيراً إلى مقاطعة وهمية تحاكي دون شك اقليما إيطاليا) والزمن أوضح ، وهو متدمج أن صح القول في أوضاع أشخاص وحركاتهم وفي كيفية تجمعهم وما يبدو عليهم من اعمار مختلفة وفي مثل القبر الذي يروي حكاية الماضي ويوحى بشبح الموت محوياً فوق المستقبل .

ولك ان تأتي بتعليق مماثل على أحد التماثيل وبنفس الدقة والافتناع ، وهذا يعني انك بغير حاجة إلى ديكور قائم بحد ذاته ليدعم « عالم القول » ويوسعه . فتمثال النصر الذي وجد في جزيرة ساموتراس فاقد النراعين والرأس ، لا يصور فقط جسماً من الرخام قوياً كاملاً ، وناصباً بالحياة ، يجري فيه دم قان تحت أدمة نصرته وخلف غلالة من القماش لصقت به ، إنما يوحي إلينا أيضاً بالزورق الذي كان يحمله والريح التي كانت تدفعه وخفة انطلاق المركب ورذاذ الماء وتتابع الأمواج التي تسرع في جريها .

وجملة المظاهر الحسية التي تؤلف كيان العمل الفني على الصعيد ، الظاهري — بغض النظر عن تنسيقها الكيفي وسحرها العاطفي وقيمتها البنيوية الظاهرية — نستطيع ان نعتبرها مجموعة من الاشارات التي سخرت لتعرض لنا « عالم القول » وتوحي بما يضم من كائنات وأشياء .

وهو مشابه إلى حد ما للعالم الواقعي ، بحيث يتيسر لي ان اتغلغل فكرياً في العمل الفني واستحضر الكائنات التي يحدثني عنها . فاشاهد امرأة وجبلاً وجدولاً في مواضع متباعدة . وليس هذا العالم ملزماً بحال من الأحوال باحترام جميع قوانين ما نسميه العالم الواقعي : ما الذي يمنع المصور من أن يعرض علينا زهراً أزرق اللون وأجساماً تجوب الفضاء بحرية تامة ، وأضواء خارقة وهالات من نور ؟ وهو قادر ، إذا أراد ، على ان يباعد بيتنا وبين الواقع بعداً شديداً وان يطلنا على طبيعة تختلف اختلافاً كبيراً عن الطبيعة الحقة . فأين توجد جنيات البحر الأسطورية التي صورها واتس Watts أو غوستاف مورو Moreau وأين الجياد المجنحة التي عرض لها انفر Engres وباري Barye و دوره Doere . بل أين ملائكة فرانجليكو Fra Angelico وهؤلاء

الذين ينفخون الرياح من أتي. بم بوتشيلي Boticelli وأين الشخوس
القضائية المتمثلة في الرموز . وحسنا ان نسال بكل بساطة أين تكون
على ظهر الأرض مناظر كلود لوران dorrain وتلك الأبنية الهندسية
الماثلة في لوحة رافائيل « مدرسة أثينا » وفي لوحة فيرونيز « مائدة ليفي »
فصلا عن الوف الأطياف المبهمة التي تتخلل الشعر والموسيقا ؟ والحد
الأقصى الذي لا يجوز للفنان ان يتعداه مطبوع بطابع عملي : فلا
ينبغي له أن يطالعنا بكائنات غريبة كل الغرابة فلا نفقه منها شيئا .

وفي الحالة الخاصة المتعلقة بالصور الشخصية والمشاهد التاريخية
والمناظر التي تشير إلى مواقع جغرافية معروفة في فرنسا أو إيطاليا أو
هولاندا ، للفنان ملء الحرية في التزام الدقة الصارمة أو التبسيط في بعض
معالمها أو اعدادها اعدادا معينة أو إعادة صنعها وخلقها خلقاً جديداً .
كل ما نستطيع قوله في هذه الحالة الخاصة ، ان للعام المائل في الأثر
الفني علاقة محددة بما نسميه الواقع . وقد تتحول هذه العلاقة من مجرد
النقل الأمين حتى الاطام المجميل والمحاكاة في الروح أو الجو العام
مرورا بالتعليق والتأويل الحر الطليق . وغالباً ما يتعلم علينا في هذه
الحالات الأخيرة ان نتحقق بوضوح ان كان العمل الفني في مقاله
يقترن صراحة من الواقع أم ينشئ عالماً مستقلاً قد يستجيب إلى جانب
معروف أو مألوف من جوانب العالم الواقعي . والمؤرخ ان يقول في
عرضه لنشأة الأثر الفني ان الفنان « بوسان » استذكر إيطاليا في لوحته
« رعاة اركاديا » أو ان الفنان « روبنز » استذكر النساء الهولنديات في
لوحته « بنات لومسب » . وهذا كل ما يمكن ان يقال . إلا ان بوسان
قد عرض لنا في مقاطعة اركاديا ، وهي ايطالية المظهر شاعرية المعنى —

بلداً طيباً آمناً ، كما عرض لنا روبرت غايات يونانيات تحيلات وشقراوات أقرب إلى اليونان الأسطورية منها إلى اليونان التاريخية . ولا ننسى تلك الحالات التي تختلط فيها الأزمنة والأمكنة اختلاطاً مقصوداً حتى تؤلف عنصراً من عناصر الجمال في الأثر الفني . وما من شك ان الفنان بينوريشيو pinturicchio يعلم حق العلم ان خطاب بنيلوبنا penelope بمراويلهم القصيرة (وبنيلوبنا ذاتها بثوبها الحريري) لا ينتمون إلى التاريخ الإغريقي القديم بل إلى القرن الخامس عشر . لقد طاب للفنان ان ينشيء عالماً امتزجت فيه العصور والأقطار وجاءنا بهذا التأويل للاوديسة بعد نقلها نقلة طريفة ممتعة ، إلى عصر النهضة . كذلك كان شأن تيبالدو Tebaldio عندما صور الآلهة ديانا أوفينوس في شخص « مازافيرا العارية » وكان الأمير لورانزو على يقين مما يقتضيه هذا الانتقال من جلال ووقار ، وبدلاً من أن يرى الغاية في شخص الآلهة ديانا ، لعله كان سعيداً ان يستشف من خلال المومس صورة الآلهة فينوس .

والفنان حين يبدع عالم الأثر الفني يكون أشبه باله يلهو في قليل من الكلل ، أو ينقاد إلى ذكرى عوالم أخرى ألم بها قديماً ، ولعله ، مثل ديموغرخون ، أنشأها في سابق الزمان ثم أغفلها فصارَت إلى زوال . والإله الذي تصوره الفيلسوف لا يبتتر كان يتخير عوالمه بين الوف العوالم الممكنة ولعل كثيراً منها يشابه شيها قريباً ذاك الذي اصطفاه وآثره في محبته .

العالم الذي يبتدعه الفنان قد يدنو من الواقع . الا ان الأثر الفني ، في الفترة التي ينشأ فيها أو يكون فيها موضع نظر الفنان وتأمله ، هو

الذي يؤلف العالم الواقعي بحد ذاته ، ولو من قبيل الغرض الوقت ،
بينما ينحسر الواقع خلف الامكانيات ، او نزوات الاله ديموغورغون
البائدة.

ولو اراد افنان ان ينقل الواقع نقلا أميناً ، لكان قادراً على تصويره
بوسائل حسية مفايزة جداً للمظاهر الواقعية (وهذا أمر سوف نعود اليه
بعد قليل) . فاذا شاء اشار الى الأزرق بالأخضر ، أو الى الأسود
اعله اوحى بالرياحين و بالألحان مستعينا باللونين الأحمر والأزرق
(ولا يفوته ذلك اذا ملك ناصية فنه) . قصارى القول ، لا يفرض عليه
في هذا الصدد أي قانون للمحاكاة . ولا يلتزم العالم المطروح على الصعيد
الموجودي للتشخيص الفني ، بالتجاوب في الوانه مع ما يكون عليه العمل
الفني على الصعيد الوجودي لظاهريته الكيفية المباشرة . وبينما يتفرد
الأثر الفني على هذا الصعيد الفاعوري بسلم المحسوس الصرف ، يسترد
العالم — على صعيد التشخيص — كامل تقيده وتنوعه الملموس فيسعى
التصوير سمياً جادا الى ان يعرض بوساطة الألوان على رقعة القماش
اجواء ومناخا حراريا ورعشات واحساسات لمسية ، كما يسمى النحت ،
عبر اشكاله الرخامية ، الى ان يوحي الينا بالدفء والجسد الحي الناعم ،
أو هبوب الرياح واشعة الشمس الموقدة (كما في تمثال ساموتراس) .

سوف تفصل هنا كله في حينه . انما نريد الآن ان نلفت نظر
القارئ الى أهمية ونوعية العالم المطروح الذي يتمتع بثراء لا نفاذ له ،
لكنه على كل حال متميز بكيانه الوجودي عن جملة تلك الخصائص
الحسية التي يظل منوطا بها بعض الشيء ويظهر بفضلها .

بقيت لدينا حالة دقيقة جداً تتصل بالفنون التي لا تشخص ولا تحتذي ، كالموسيقا مثلاً والزخرف الخالص كالارابيسك مثلاً .

ايكون من الحق علينا القول : ان هذا المستوى الوجودي غير وارد فيها ، وانها لا تحتل هذا البعد الممكن من أبعاد كيائها ؟

قد يكون ذلك خطأ . والفارق بين الفنون التصويرية وغيرها لا يكمن في هذه النقطة بالذات . وتلك قضية دقيقة كما قلنا سوف نضطر الى تفصيلها بعد قليل . ونكتفي الآن بإيراد بعض الملاحظات التي لا غنى عنها ولieberنا القارئ ان اوصيناه بقليل من الانتباه الى مسألة غير يسيرة .

في هذه الفنون أيضاً تتدخل عملية فكرية من أجل تأويل المعطيات الظاهرية الخالصة في منظومات « شبيثة » أو في اشياء معلومة .

لنستمع الى قطعة من موسيقا باخ Bach ومن نوع التسلسل . من المؤكد انها لا تصور احداثاً أو اشياء من العالم الخارجي . لكننا عند سماعها لا نعتبرها على ما هي عليه من ظواهر كيفية بحتة بل ندرجها تحت جملة من التأويلات الخيالية التي تستخدم اشكالاً مستمدة من الأشياء الواقعية المألوفة في ادراكنا . فنخول المقطع الموسيقي الأول أو « الموضوع » يليه بعد فترة وجيزة دخول الموضوع — المضاد ويتناوبان في الظهور (وكأنهما يلعبان لعبة التخفية) ويجري الواحد في اثر الآخر . وبعد المطاردة الجاعمة حتى النهاية يتوقفان اخيراً ويتم الصلح بينهما في خاتمة المطاف : هذه اللعبة الدرامية تحيلهما الى اشياء أو أشخاص ، وتتصل بلون من الخيال التصويري القائم على التجاوب التفسيري بين الواقعية الموسيقية وبين بنية عالم لتصوراتنا العملية الأليفة . والأمر بالمثل عندما نقول :

ان المقطع الموسيقي ذاته انتقل من مقام الى آخر ، وانه يطالعنا تارة في المقام الكبير وتارة في المقام الصغير (وتصح هذه العبارة لتأويل الواقعة تاويلا ايجابيا لازما) ، فاذا بنا نعتبر هذا المقطع شيئا من الأشياء أو غرضا مجسما قابلا للانتقال فيما يشبه المكان ، والتجول من الناحية التشكيلية مع بقاءه على هويته ، وكأنني به قطعة شمع أو حفنة صلصال نعالجها باليد أو كائن يتبدل من طريق التناسخ ، أو زهرة تفتتح (ولنفكر لحظة في التعبير : « التابع الموسيقي ») ، أو وجه تتغير قسماته بسبب الحزن والفرح ، أو بتأثير الأنواء والظلال فقط ، لكنه يبقى في جوهره محافظا على ذاته وشخصيته .

ولنتظر الآن في هذا البناء أو هذه الكاتدرائية التي تطالعنا من حيث هي جسم ملموس لا نتصوره تصورا وهميا . فالبناء مائل امامنا كشيء واقعي . ويمكننا - بل يجب علينا - ان نميز فيه ، بوصفه عملا فنيا ، عدة مستويات : من جهة اولى مستوى تلك الباقية الخالصة من الظواهر الحسية ، ومن جهة ثانية ، اعداده على مستوى الشيء الذي صنع لغرض معين . فهو من الناحية الاولى منظومة جمالية تلعب فيها الأنواء والظلال المتناغمة والمنسقة تنسيقاً بارعا اشبه بالسمفونية المؤلفة من اشكال تمتد في الفراغ عمقا وتعرض لنا اذا تنقلنا في البناء ، ايقاعا متعاقبا من الأعمدة في منظور متحول ، وآلفاً وفيرا من الأقواس والقباب والمحاريب وصفائح الرخام . وبشكل هذا كله مجموعة من الظواهر المنسجمة التي تتميز تميزا واضحا عما نلوكه من ناحية ثانية وبصورة واقعية من ذلك البناء التين المستقر الذي هو موضوع تلك الظواهر وركنها الركين . فقد رسم المهندس المعماري مخطط الكاتدرائية وقدر لها

ابعادها وارتفاعها حتى يايي اليها المؤمنون وتقام فيها الصلوات ويسبح فيها اسم الله تحت هذا الركام الشامخ من الحجارة .
وقصارى القول ، ان هذه الفنون المباشرة التي لا تشخيص فيها ،

هذه الفنون العارضة غير التصويرية ، هي أيضاً تحتل بصورة واضحة مستوى الظاهرة البحتة ومستوى التنظيم الشئبي . والفارق الوحيد الوحيد الأساسي بين هاتين الزمرتين من الفنون ، هو ان التنظيم الشئبي في الفنون التصويرية لا يخص الا جانباً من حيث هو شيء أو بالكائنات التي يوحى بها من طريق التشبيه ، أما في الفنون العارضة الزخرفية أو الموسيقية فإن هذا التنظيم الشئبي يحتوي العمل الفني ذاته وبكامله ويرتبط به مباشرة سواء كان كنيسة أو مسلة أو قطعة موسيقية أو رقصة . فإذا تكلمنا بلغة المناطق والميتافيزائيين قلنا :
جميع المحمولات المورفولوجية وغيرها المساهمة في بنية السوناتا أو الكاتدرائية ملازمة لكيانها وموضوعها . أما الفنون التشخيصية ففيها ضرب من الازدواج الانطولوجي والتعدد في موضوع الملازمة . فقد تحمل التنظيمات الشكلية على العمل الفني ذاته (باعتباره صورة شخصية أو تصويراً خيالياً أو تمثلاً أو قصيدة أو مسرحية أو تمثيلاً صامتاً) أو على الكائنات الواقعية والوهمية التي يعرض لها أو يوحى بها .
فأنا أستطيع مثلاً ان انسب هذه اللفظة أو هذا الشحوب الى الشخص المسمى عطيل بالذات لا الى المؤلف شكسبير أو الممثل غاريك أو المسرحية بأسرها .
ذلك الارتفاع أو ذلك العمق يمكن اسنادهما الى القصر الذي يطالعنا في لوحة فيرونيز « مأدبة ليفي » لا الى اللوحة بكاملها . أما في لوحة كوريجيو التي تمثل إحدى الحور العين فأنني أستطيع ان انسب

اناقة الأشكال ورشاقته في قسمة عادلة الى اللوحة والى الحورية التي بدت فيها . وهذا الازدواج في موضوعات التلازم الانطولوجي — من جهة اولى للعمل الفني ومن جهة ثانية للاغراض الماثلة فيه ، هو الذي يميز الفنون التشخيصية . أما الفنون العارضة فان العمل الفني مطابق فيها لما يطرح من اغراض .

معنى ذلك كله ، ان العمل التشخيصي ينشئ من حوله عالما من الكائنات أو الأشياء التي لا تقبل الاندماج فيه (فنظل خارج نطاقه مجاوزة ظواهره وان كانت منبثقة عنه ومعتمدة عليه) . ولو استطاع أحدهم بعصاه السحرية ان يحيل هذه الصور الوهمية فجأة الى حقائق مادية وان يجسد هذه الأطياف ، لما امكنها قطعا ان تعود الى العلبة السحرية التي انطلقت منها . فالسيدة موناليزا والمنظر الايطالي والنهر والغيوم يتعذر حصرها داخل الاطار وعلى رقعة القماش . أما القطعة الموسيقية من نوع التتابع فان « موضوعها » و « موضوعها المضاد » يفرض تجميدهما وتثبيتهما بالعصا السحرية يظنان داخل اطارها الفيزيائي والفني . بمعنى ان العلبة السحرية هنا ملائمة لمحتواها العجيب ومنطبقة عليه انطباقاً متبادلاً دقيقاً . مثل هذا التجميد السحري والوهمي أمر واقع وقائم بحد ذاته بالنسبة الى الكاتدرائية ، فقد التحم في هذا الأثر الفني الجانب الواقعي الشئني ، والجانب الظاهري ، والسند الفيزيائي ، وتطابقت هذه الأمور تطابقاً فورياً .

والحق ان الكاتدرائية تتعدى حلود جسمها وكيانها بهالة غامضة من المشاعر الصوفية والاشعاع الروحي والأصداء المفارقة ويتعلق هذا الأمر بصعيد وجودي جديد سوف ننظر فيه بعد قليل .

وبعد ، فان اختلاف التنظيم على الصعيد الشبي قد افادنا في التمييز بين طائفتين من الفنون : في الاولى منها يعرض العمل الفني لكائنات متميزة عنه من الناحية الانطولوجية ، وفي الثانية لا يفترض التأويل الشبي للمعطيات غير العمل الفني .

ولنا عودة الى الموضوع ، لكن الذي ينبغي لنا ذكره هو ان جميع الفنون تحتل بقوة الصعيد الشبيء المذكور الذي يؤلف جانبا من كتاباتها الوجودية وان لم تنتشر فوقه على المساحة نفسها .



الفصل الخامس عشر

الحمود والمفروق

الكاتدرائية - كما مر معنا - ليست فقط جسماً مادياً أو بنية ظاهرية أو تصميماً هندسياً، بل تملك أيضاً ما يشبه الكيان الصوفي أو الهالة المفارقة التي تنمو طبعاً في جو ديني . على أننا نأنس مثل هذا الاشعاع أو هذا التجاوز في كل عمل فني ، وفي مجال أقرب إلى الجو الجمالي الصرف . فليست الجوكندا صورة امرأة تمتد من خلفها منظر طبيعي فحسب ، بل هناك عالم من الأفكار والمشاعر المتفاوتة في غموضها يعمق اللوحة ويسمو بها - إن صح القول - سواء قصد فنشي إلى ذلك أم لم يقصد . أي أن هناك أموراً تتعدى الحضور البسيط لما يعرض على تصورنا من كائنات ، وهو - إن شئت - إحساس بسر خفي ينبعث من اللوحة على نحو مبهم ملفز . وأنا ، بطبيعة الحال ، لأعني الابتسامة الشهيرة وإنما أعني أمراً قد يطالعنا أيضاً في لوحة كلود لوران « ابحار كليوباترة » أو لوحة مبراندت « حجاج عماوس » أو تماثيل فنشي « الليل » و « النهار »، ويطالعنا كذلك في المدخل السابع الذي وضعه باخ لمقطوعته « البيانو القيثاري الملطف جداً أو في قبة فلورنسا التي بناها فنشي .

ويراودك هذا الشعور المفارق المبهم والذي لاشك في وجوده ، أمام كل عمل ففي خلق بهذا الاسم ويتم عن مستوى جديد بالقياس إلى ما نعرفنا إليه من مستويات ، وعلى الأخص بالنسبة إلى هذا العالم من الكائنات المحسوسة (الواقعية أو-الوهمية) التي عدتنا في شأنها قبل قليل .

وأحياناً قد نسى إلى تأويل هذا المضمون الذي يعجز عنه الوصف ونعمل على تقليصه أو الغض من شأنه عندما نرى فيه جملة من الرموز . فاليدان اللتان نقشهما رودان Rodin في مجموعته الشهيرة « الكاتدرائية » ترمزان ضمناً على الصعيد الحسي إلى شخصين ، رجل وامرأة جمعاً أناملهما في حياة معينة . لكنهما توحيان أيضاً وعلى صعيد آخر بنظرية العشق الشامل من حيث هو بناء روحي . والأمر بالمثل في القصيدة التي نظمها مالارميه ومطامها « انبتى من صهوة كأس عابرة وطفرتها . . » فهي تحملنا عن كأس خلت من الزهور ، لكنها ، على الأرجح ، تهيب بنا إلى تصور حلم يتعدى تحقيقه . على أننا نجد في هذين المثالين ، ان « عالم القول » الملموس هو الذي ازدوج وقام على صعيدين ، أحدهما سند للآخر . ولا نستطيع الجزم بأننا تحولنا من مضمار إلى آخر . لكن الأمر على خلاف ذلك في حالة الكاتدرائية التي أشرنا إليها ذات الحالة الصوفية . فالأفكار الدينية هنا هي مصدر الشعور المفارق . وكل ما نستطيع قوله إن هناك انسجماً بل تواطؤاً بين الاحساس الديني المفارق وبين القيمة الجمالية الخاصة للبناء (من ظلال أو زجاج ملون وجلال مهيب وهبوط جانبي لأشعة الشمس واندفاع الأعمدة إلى العلاء واضفاء صبغة روحية عامة على الأشكال) . وفي لوحات الايطالي فر انجيليكو يتطابق المثل الأعلى المسيحي الذي أحدها مع صفاء الوسائل الفنية المحضنة

وبرأتها الغضة ويمترج بها . يتضح ذلك في لوحة « البشارة » أو « غبطة الأتقياء » أو « يوم الحساب » ولعلنا نحمد هذه الناحية الروحية بصورة أصفى في لوحة فنشي « العنراء بين الصخور » ولوحة تيسيانو « الدعوة إلى المحبة » . وعندها يتعلم علينا أن نستبيح — على وجه الدقة — سر ذلك العمق أو ذلك التجاوز للمعطيات الحسية الواضحة ، أو ذلك العالم الغيبي الذي كان معقد رجاء الفنان في مثل تلك الأعمال ، وأضفى عليها مضموناً يستحيل الانفصاح عنه ، وإن ظهر فيها ظهوراً ملحاً . ونحن وإن كنا لانطمح إلى التعبير عن أمور لايفصح عنها إلا لوحات « العنراء بين الصخور » و « الدعوة إلى المحبة » و«تمثال النهار» والمقدمة الموسيقية السابقة ، لكننا نعرف بأننا ملزمون ، في صدد المعطيات الوجودية ، بأن نأخذ بعين الاعتبار هذا العنصر الخفي الذي لايعطى به الفنان إلا بعد ، لأي ، ويجزى عليه خير جزاء . ولا أدل على أهميته من تطير الرجل البدائي أمام الصور واضطرابه الشديد ، فضلاً عن تلك الحالة من الاجلال التي تبلغ الدرجة الصوفية وتعزى الرجل المتحضر ذاته أمام بعض الآثار الفنية ، وتلك الجهود التي ينفقها ألوف المفكرين والنقاد في سبيلهم إلى اكتناه المعاني التي لا فقاذ إليها تقريباً والتي يتضمنها العمل الفني (ولوحة الجوكوندا أفضل مثال على ذلك) .

ولقاتل أن يقول معترضاً على ما ذهبنا إليه (ولنولين اعتراضه كل عنايتنا) : يحتمل أن الهدف من تأثير الفن ونجاحه ان يجعلنا نتحائل من بعيد وننشد أموراً لا يستطيع تحليلها أو تسويها . ويحتمل ان القصيدة التي استحوذت علينا وألقت في روعنا شعوراً غامضاً بالتسامي في شخصتنا وواقعنا ، أو تأويلاً متافيزيائياً لعباراتها « التي هي أنبل

وأصغى من عبارات القبيلة . . . ، وان السفونية التي جعلتنا نتألم ونبتهج في آن شوقاً إلى إلهام خفي وشيك لكنه لايبين - تقول : يحتمل ان كلا من هذه الأعمال الفنية قد خدعنا وأوقعنا في حباله الواسعة وجعل من هذا الشيء الذي نهفر إليه ما يشبه الإشارة (س) المجهولة ليمر بتعذر تحديده . حتى في هذه القرصية اليائسة بالذات ، لايد لنا مع ذلك من أن نسجل ذلك العنصر المفارق المستر لحساب العمل الفني بوصفه جزءاً لايتجزأ من كيانه .

لك أن تقول في هذا المستوى الجديد إنه ليس إلا قبض الريح ، ولكن لامفر من اعتباره بعلداً آخر من أبعاد الأثر الفني .

وقد لا يكون ذلك حكراً على الفن وحده . وما من حقيقة في العالم (مشهداً كان أو حدثاً أم وجهاً إنسانياً أم مغامرة روحية) إلا استطاعت أحياناً أن تتعمق في نفوسنا وتسمو على حضورها الحسي الملموس لتتفتح أو تتواصل مع شيء يتجاوز أفقنا أو يجعلنا نتوهم مثل هذا التجاوز . وقد يقول ميتافيزيائي قنوط : ربما كان الوهم دائماً الكلمة الأخيرة في انطباعنا هذا . ولكن ما دام الوهم (ان كان لايد من وهم) إرادياً في الفن ومقصوداً ، وما دام الحصول عليه لا يتم إلا عن علم وبينه بوسائل جمالية في حقيقتها وجوهرها ، انتظمت لتقضي إليه ، يكفينا ذلك حتى نسجل المحتوى الوجودي لهذا الوهم على رصيد الفن بوصفه جزءاً من مضمون العمل .

وسواء أكان سراياً خادعاً أم حضوراً واقعياً لضرب من الوجود السامي الذي تحمل رموزه بأعمال متجددة ومتواصلة وفابضة بالحياة ،

فان هذا الشموخ الذي يرقى إليه الأثر الفني على الصعيد المفارق ،
وهذا التجاوز للمستويات الوجودية التي أثينا على جردها ، يستكمل
العمل الفني فيمد أجنحته إلى أبعد ما يطبق الكائن من حدود لا يتطرق
إليها الشك والتزاع .

• • •

الفصل السادس عشر

محل النقطة الأساسية

أثبتنا للعمل الفني أربعة أنماط من الوجود يستخدمها جميعاً ، وهي في اللغة الفلسفية التقنية : الوجود الفيزيائي والوجود الظاهري والوجود الشبهي (اما بالتأويل المباشر للإدراك ، واما بالتشبيه الوهمي) والوجود المفارق . وبتعبير آخر أقل تزمناً نقول : ان العمل الفني هو في الوقت نفسه شيء مادي ومجموعة خصائص حسية متضافرة وبناءة يمكن ارجاعها إلى منظومة مترجمة كالسلم الموسيقي ، ومجموعة متناسقة من الأشياء والكائنات المشابهة بعض الشيء لما يعرض للتصور الانساني المألوف ، سواء كانت هذه الأغراض متجاوبة مع أغراض العالم الواقعي خارج الأثر الفني (كما في الصورة الشخصية) أم كانت وهمية خالصة ولا كيان لها إلا ذاك الذي يسنده إليها الخيال الفني (كما في الرسم الوهمي) أم امتزجت أخيراً بالعمل ذاته بوصفها تنسيقاً واقعياً لمعطياته الظاهرية والمادية (وربما كان هذا التنسيق مباشراً بعض الشيء أو خيالياً أو تشبيهاً) . أما الوجود الأخير للعمل الفني فهو ما يشبه المهالة أو التسامي

إلى ألوان من الحضور الرفيع الذي يتعلم الافصاح عنه ، وكان الفنان استشفه عبر أشكال أوضح من الحضور .

والقول بأن العمل الفني يضم هذه الأمور جميعاً ، معناه قبل كل شيء ، إنه يمتد على هذا العمق في أربعة مستويات وجودية يحتلها بكاملها على نحو متفاوت من الرأى والحيوية . وتؤلف هذه المستويات في جملتها كائناً وحيداً متفرداً يمكن تحديده في درجات متنوعة واصعدة مختلفة يقدم كل منها صورة جزئية له وناقصة وتنشأ علاقات عديدة من الانسجام والتجاوب بين تلك الأنماط الأربعة من الوقائع . وينجم عنها أصداء داخلية متبادلة في كيان عضوي مبني بناء متقناً . فاذا تأمل أحدهم لوحة خيل إليه أنه لا يرى فيها إلا صورة تشبيهية تحاكي الطبيعة ، فلا يدري أن معظم ما يمحس به صدره من فتنة وإعجاب مرده إلى تنسيق الألوان والأشكال والألوان المتألقة والمنسجمة التي تؤلف ما يشبه النغم الظاهري . وقد أقرن عرضه حتى يرمز مع الأشياء المطروحة ، ويوفر نوعاً من المصاحبة الموسيقية . وقد يتأمل أحدهم في أحد المعابد فيمتدح تنسيقه الرائع وبناءه المتين وعلوه الشاهق واضاءته المنسجمة ، ولا يدري أن ما يفره في الوقت نفسه من مشاعر الإجلال العميق « الحضور » يفره حسب معتقده الديني ، مرده إلى أن كل شيء قد أعد في البناء المذكور كي يجيب بالزائر — من الناحية الجمالية — إلى الانطلاق الروحي والرغبة في تجاوز كل تلك المعطيات المرئية الملموسة ، ونشر جو في من الخفاء المهيب ، وألوان من الأيحاء التي تفضي إلى الاحساس بعالم مائل أمام بصيرته تتحدى وقائمه كل تحليل ويفرض ذاته كمضنون أغنى من جنيع مظاهر هذا العالم الضئيل المطروح لحواسنا .

ونخلص من ذلك كله إلى تعريف جليد للفن أكثر نشاطاً وأوثق صلة بوظائفه الفعالة وكيفية تأثيره في المشاهد فتقول : ان الفن (وبخاصة الفنون الجميلة) هو الذي يؤول بنا إلى الشعور بمصر مفارق بالقياس إلى عالم الأشياء والكائنات التي يتوصل في عرضها بوسيلة وحيدة ألا وهي تنظيم بعض الخواص الحسية استناداً إلى جسم فيزيائي أعد لانتاج هذه المؤثرات .

ومن الناس من يريد أن نشرح له كل شيء فيحلف بالسؤال قائلاً :
« ولم أربعة أنماط من الوجود فقط ؟ وفيم هذه الأربعة بالذات ؟ »

وقد يثير لنا وضع نظرية تملل بصورة مسبقة هذه الأنماط الأربعة لوجود الأثر الفني . إنما ينبغي الاحتراس من مثل هذا التعليل المسبق ولا سيما اللجوء إلى ضرورة قد ينقضها تقدم الفن بين عشية وضحاها وليس يصعب علينا أن نجد خارج نطاق الفن ، وبوسائل تحليلية مغايرة ، تعدداً مماثلاً في أنماط وجود الكائنات التي تطلع علينا في أرجاء العالم الرحب الفسيح . لكن ميزة الفن أن يقدم لنا صورة لانتشار الكائن الوحيد على مستويات وجودية متنوعة كأحسن ما تكون من الوضوح والصفاء والتنسيق ، بل لعلنا لا نلقي خارج الفن مثل تلك الوحلة وتلك الصياغة المتقنة التي يصوغ بها المظهر الوجودي المتعدد للكائن الواحد . فلا غرو ان يعتبر التحليل الجمالي حاسماً ومانعاً من الناحية الفلسفية .

وإذا أردنا أن نلتمس تعليلاً لهذه الأنماط الأربعة : أجلى من التعليل السابق للتجربة وأشد منه حيوية ووقفاً ، قلنا أن المستويات الأساسية الأربعة ، المشار إليها كافية للتجربة الفنية — أو بدت لها كافية — حتى

نغني على العالم الفني ثراء بنوياً مبسطاً وصافياً ومنسقاً يستطيع أن يكافئ كل ما نرى من تعقيد واضطراب وغموض في العالم الواقعي — حيث تتوفر العناصر البناء ذاتها وإن كانت أكثر تنوعاً وإبهاماً وعوداً لكنها ليست أوسع في بعلها الكلي .

فاذا وجد في الواقع المتشعب جانب من الوجود ، خطير وجديد بالنسبة إلى الفكر الانساني ، ولما استخلمه الفن أو يلجمه في أعماله دمجاً واضحاً ، فما الذي يمنع الفن من الاستقرار فيه وامتلاك ناحيته واستنفاد طاقته؟ هل نصب معين الفن ؟ أم ضافت به الحيل ؟ أم أوصلت بوجه أبواب المستقبل ؟ أما من راية للمجد تعقد لأحد الشعراء اذا استطاع في الغد القريب أن يبعث في الفن رعشة جديدة من رعشات الوجود ، أو يفزو قطاعاً من الواقع ما يزال بكراً ، فيضمه إلى أعماله ويبعث فيه النشاط والحياة ؟ وما ينبغي لنا أن نقيد فن المستقبل بحدود ضيقة .

• • •

الباب الرابع

منظومة الفنون والحيلة

الفصل السابع عشر

الفن والمساواة

من الحق علينا - بطبيعة الحال - أن نبين في دراستنا - وبنفس الاهتمام - ما يفرق بين الفنون ، وما يؤلف بينها رغم هذه الفروق. ولا بد لنا من أن ندرك ادراكاً صحيحاً طبيعة الانفصال الذي يباعد بينها والحواجز التي تعزلها ، وما يتخلل هذه الحواجز من علاقات متبادلة .

ولكن فيم هذه الكثرة من الفنون ؟ من أجل إيجاد تعليل لها ربما عملت إلى صعيد الجسم الفيزيائي (كما يحدث في معظم الأحيان) وعزوت هذه الكثرة إلى تنوع الخامات المستخلصة .

والفكرة لا تخلو من اغراء . لأن تنوع المواد أمر واضح في الفنون وعلى قدر من الأهمية . النحات يدفع بمطرقته الازميل في الرخام . و المصور يسط بريشته أو سكينه معاجين ملونة على رقعة قماش امتدت أمامه . والموسيقي يجعل الهواء يهتز مستعيناً بلسان المزمار أو بصفائح خشبية صغيرة تتحرك تحت الأوتار . والراقص يجعل أطرافه في أوضاع

مختلفة مستيعناً بعضلات جسمه . هناك ارادات متشابهة — كما ترى—
تحلو بفكر الفنان إلى مغالبة عدد من المواد المتباينة . وهذا المراك الفكري
هو في حقيقة أمره مظهر هام من مظاهر الفن .

على أننا نلاحظ بسهولة أن تعدد الخامات لا يتفق مع تصنيف الفن
إلى أصناف نموذجية . وقد يتعذر علينا أن نفرد لكل طائفة كبرى
من الفنون مادة تستأثر بها وتطبعها بطابعها . وربما كان من المفيد أن
ننظر في الموضوع عن كثب .

فالنحت لا يستخدم ألوف الأنواع من الحجارة فحسب ، من
رخام باروس حتى حجر اوفيل ، بل يستعمل اصنافاً من المعادن
كالبرونز والنحاس الأحمر والرصاص في فرساي والتوتياء والذهب في
بعض التماثيل العاجية . فضلاً عن العاج والسنديان وخشب الكاجو
والأبنوس من جزيرة ما كاسار والشمع والصلصال ، وليس الحجر حكرأ
على النحات وحده ، بل تراه في العمارة والطباعة الحجرية ، كما نجد
المعدن أداة يصطنعها الصائغ والنقاش الذي يدفع بمنقاشه في النحاس
الأحمر . وصانع الألوان الخزفية الذي يستخدم الذهب من ارجوان
كاسيوس في رسومه ، مثاماً يستخدم النحاس المؤكسد للحصول على
الأحمر اللاهب وأول أو كسيد النحاس للحصول على الأخضر الزمردي
ولا يستغني الموسيقي ، من ناحية ، عن المعدن الذي يهتر في آلاته النحاسية
وأبواقه على أنواعها

وهذا الموسيقي بالذات ، لكي يجعل الهواء يهتر ، يعتمد إلى خشب
الصنوبر في صنع الكمان والفيولونسيل وشرخ الفلك من صنع الكلارينيت

والزمار ، والقصب في صنع ألسنة الآلات النافخة ، والجلد في صنع الطبول والدفوف . فهل تعتبر الموسيقى وفقاً على النحاس أم الخشب ؟ أو أنها عن الأوتار أو الجلد المشدود ؟ والحق أنها تضم هذه المواد جميعاً وهي تبقى ، في المقام الأول ، فن الهواء الماهر الذي يؤلف خامتها بالمعنى الصحيح ولو أن الهواء ليس ملك الموسيقى وحدها .

أليس هناك القضاء الجوي الذي يلعب دوراً في التصوير والهندسة المعمارية وتنسيق الحدائق (حسبك أن تدمن النظر في هذه العبارة فقط : المنظور الجوي) ؟

ولنعالج القضية من زاوية أخرى . فقد تناول أحد الفلاسفة المعاصرين ذلك الموضوع المطروح حول أهمية المادة في الفن ، ووضع فيه مصنفات عميقة وممتعة . لكنه في حليلة عن الفن أخذ يفكر في الشعر بصورة أساسية واضحة . هل ينبغي اعتباراً الهواء والماء وفقاً على الشعر ؟ الماء في الفن أو الماء بوصفه خامة جمالية ، اذا عرض أحدهم لبحثه جمالياً (كما درسوا الضوء من هذه الناحية) وجب عليه أن يحدثنا مثلاً عن الفن الذي يستخدم الماء خامة له حتى سمي باسمه ، ونعني التصوير المائي . والذي أتيح له ممارسة هذا الفن والاستمتاع بتقنيته وربما يقوم به من مغالبة وعراك ، لا مع المفردات التي توحى بالماء ، بل مع واقع هذه المادة الملموس يستطيع أن يصف لنا كل هذا السحر الذي يجعله أولاً في منظر الماء الزلال وما برح بكرا في الوعاء الذي يحتويه وثانياً عند مزجه بالمعجون وبسطه على الورق بسطاً عريضاً أو متأنياً مع التماس بريقه المتنوع بنظرة ثابتة تريند أن تتحقق بسرعة أن كانت اللمسة قد جفت أم يمكن أن يلس فيها لون آخر دقيق ، وثالثاً أمام ذلك الحضور

التالي للماء داخل العمل الفني الكامل الذي ما زال يذكره بالسهولة
الأصيلة المتبخرة بفضل جرأة اللمسة التي شددت تسليداً محكماً ، أو
صفاء الخلقة وقائتها ، أو اندماج الألوان اللطيفة اندماجاً لليلداً وذوبانها
بفيض من الماء . ويجدر بذلك الباحث أن يحدثنا عن فوارات المياه في
قصر villad'est الإيطالي وبعض المؤلفات الموسيقية مثل « قطرة
الماء » (شوبان) أو « الحدائق تحت المطر » فضلاً عن تحرير الجداول
التي لا حصر لها من الانتاج الموسيقي من كوبران الفرنسي إلى غريغ
الروماني مروراً بالألماني بيتهوفن ، وانسياب الأنهار الهادئة العريضة
في « هيب الراين » فاغنر والأمواج البحرية المتلاطمة في مقطوعة فاغنر
« المركب التائه » أو في الملحق الثاني لرائعة غريغ « بيرجينيت » peer qynt

ولا نعي أن كتب باشلار المشار إليها وقد أغفلت الحديث عن هذا
كله ، بل لا سبيل إلى تصور ذلك . والذي عنياء هو أننا نستطيع
الحديث عن الخانات جميعاً في صدد فن واحد فقط . وإذا تيسر للشعر
أن يوحي بالماء والهواء ، أو أي عنصر مادي آخر ، فما ذلك — على وجه
الضبط — إلا لأنه لا يستخدم هذه العناصر ، ويقصر نفسه على الحبر
والورق . فالمادة في الواقع (أو على أقل تقدير الماء والهواء) لا تظهر في
الشعر إلا على الصعيد الوجودي الثالث للفن ، حيث لا يوجد إلا البناء
الروحي (انظر سابقاً الفصل الثالث عشر) .

والدراسة الجمالية التي تريد أن تختص بمادة واحدة ، من أجل
عرضها عرضاً وافياً ، والتصلي لأكافة جوانبها ، الماثلة فعلاً أو الموحى
بها ، لا بد لها من أن تتقصى تلك المادة من خلال جميع المستويات الوجودية

الفن . فمن أراد أن يضع بحثاً جمالياً في الجلد مثلاً (لم لا ؟) كان لزاماً عليه في نطاق القنون الشخصية ، أن يتناول البشرة الرخامية لأجسام السابحات المرتعشات ، وأن يدرس الادمة الحية في اللوحات ، وكيفية التعبير عن الجسم العاري في الحفر النحاسي بأشكال هندسية (كالربيع والمعين) أو بمساحات مرقطة . كما ينبغي له أن يتقصى في الشعر المقردرات التي يستخدمها حتى يوحى بانطباعات البشرة ، وكيف ينظر إلى الرخام أو إلى نهد الحبيب بعين تمارس اللمس ، أو يلمسهما بيد تمارس البصر (على حد قول غوته) . وعلى صعيد الأمور المادية الملموسة ، ينبغي لهذا الباحث أيضاً أن يتناول حاسة اللمس بوصفها وسيلة من وسائل المعرفة والاختبار الكيفي ، وأن يعرض للدور الذي تؤديه « القيم النمسية » في التصوير والموسيقا والنحت . فإذا تصدى للجلد في وجهه الفيزيائي كماده أولى ، أمكن له أن يجوب رحاب الفن جميعاً ، (سواء تحدث عن الجلد الحي أم الجلد الميت المصنوع) وان ينتقل من موضوع الجسم العاري إلى الجسم المخضب بالألوان ، من القناع إلى قسّمات الوجه في الرقص والتمثيل الصامت ، واستطاع في نطاق الموسيقا أن يتكلم عن جلد الطبول والدفوف ومزمار القرية ومنفاغ الأزغن وحواشي ومفاتيح المزامر . ولا بد له في الأزغن أيضاً من أن يتحدث عن تلك القطعة من جلد الخروف وصوفه المستخلّمة في سد الاتاييب الخشبية من أجل أن تصلح أحياناً منخفضة . عندئذ يتحول إلى تجليد الكتب (وما نشعر من بهجة حين نلامس رقاً ناعماً أسمر مزداناً بنقوش مذهبة صغيرة . أو نداعب بأناملنا جلدأ مدبوغأ أحمر خشناً كان أم مخملياً ، أو جلدأ أملس من الحرباء أو الأفعى مرقشأ باللونين الأخضر والأشهب في

صورة مضلعات هندسية) . ولا بد للباحث أخيراً من التعرض لموضوع
الأثاث والبيكور المترلي (كالمقاعد والطنافس التي صنعت بجلد السمك
أو الجلود الصقيل أو المنقوش المموه بالذهب أو المدبوغ) ولفن الثياب
(كالجلود المرنة والقراء) والنقش بالاسفنج المغموس في الحبر ، وغير
ذلك من الفنون . ولنتقف عند هذا الحد ، فقد تحققنا من عدم ظهور
نوعية فنية تستأثر بالجلد . فالمادة متداخلة تداخلاً عشوائياً — ان صح
القول — في شتى مجالات الفنون .

• • •

الفصل الثامن عشر

بعض التقسيمات التقليدية

في جدول الفنون

ومن الخير أن نتناول الموضوع على صعيد آخر ، غير الصعيد المادي .
أو بالأحرى ، يحسن بنا أن نبحث عن المستويات التي يرشدنا إليها
النظر في جدول الفنون عندما نحاول أن ندخل فيه نظاماً معيناً .

و غالباً ما يتحدثون عن طائفتين من الفنون في المجموعة التقليدية :
الفنون التشكيلية والفنون الأخرى التي تسمى عادة بالفنون الصوتية .
ويعلقون عليها أحياناً بقولهم : الفنون المكانية والفنون الزمانية .

ويبدو لنا من الرحلة الأولى ، أن هناك بوناً شاسعاً بين الفنون التي
تعرض أعمالها كاملة ودفعة واحدة فتحتل حيزاً من الفراغ وأبعاده
محددة - كما في العمارة - والتصوير والنحت وبين غيرها من الآثار
كالموسيقى والشعر - التي لا تشغل مكاناً معيناً ومرسوماً ، وليس لها
أبعاد قابلة للقياس ، إلا في الفترة التي تضطر فيها إلى نشر كيانها بصورة
متعاقبة ، وتوالي أجزائها المقومة لها الواحد بعد الآخر .

لكن هذا التسقيم ، برغم بداهته التي تظهر للوهلة الأولى ، سرعان ما يتلاشى ولا تقوم له قائمة أمام تحليل أدق .

فلدينا — كما يقولون — عنصران ؛ الزمان أو المكان . إلا أن للزمان خطأ مشتركاً في جميع الفنون بما فيها الفنون التشكيلية . وإليك على سبيل المثال عنصر الزمان في العمارة هل سمعت بأبنية فورية ؛ أو أبنية يمكنك الاحاطة بها من نظرة واحدة وتعفيك من أن تسلك في مسلكها مثلاً حتى تقدر ارتفاعها المتنوع وأطرافها الخارجية والداخلية ومظورها المتحول ومظهرها المتعاقب ؟ وهل وجدت أبنية لا يتغير مشهدها بتغير الساعات والفصول ؟ إلا يغير الصباح والمساء والربيع والشتاء والشمس والغيوم من منظر الكاتدرائية وينقلها من حال إلى حال ، شأنها في ذلك شأن التمثال في الحديقة العامة ، أو الحديقة نفسها ؟ فإذا تنفس القجر غمر النور ذروة هذه الكنيسة الريفية ، ثم أهل عليها ظهراً جانحاً قليلاً نحو محرابها ، وإذا جاء المساء أضفى على واجهتها لوناً قانئاً ، عندما تقف شمس الأصيل وجهاً لوجه أمام وردتها الزجاجية . أما الصيف فيجعل حجرها ناصع البياض بينما تحيله امطار الشتاء إلى رمادي قاتم .

وما رأيك بالفراغ في الموسيقى ؟ وأنا لا أعني فقط المؤثرات الصوتية الموحية بالفراغ (كالتنغمات النائية أو القرية) أو الموحية بالعمق والتواء (كالألحان التي نسمعها فوق قاعلة تصاحبها أو التنغمات المتناوبة) كما لا أعني فقط الارتفاع (أي الأصوات الحادة والمنخفضة ، والغناء الذي يعلو ويخبو) انما أعني أيضاً من الناحية الفيزيائية ، كيان العمل الفني أي الكتلة الهوائية المهتزة التي تملأ فضاء الحجره حيث فضلت آلات العزف وفق ترتيب مكاني مرسوم ، الكمان إلى اليمين والقيولونفيل

والكونترباس إلى اليسار . هنا الابواق وهناك المزمار الذي تصلني الحانة
متدانية ضئيلة بسبب المسافة الفاصلة .

وهذا الزائر الحديد ، فن السينما ، هل تعتبره فناً من فنون المكان
أم الزمان وهو في الحقيقة يستخدم الاثنين معاً ويؤلف بينهما .

وواضح ان الأساس الذي ارادوا ان يقيموا تصنيفهم عليه ، لا
يعتدنا إلى ما نريد . ففي العمارة والنحت والموسيقا والشعر (بعضها تشكيلي
دون الآخر) يأتي ادراك العمل متعاقبا على مر الزمن . وفي التصوير
والمرح والموسيقا أيضاً ، يحتل العمل الفني بجسمه الفيزيائي مكانا
وأبعاداً منسقة في الفراغ . وكل ما أرادوا قوله من تمييزهم المبسط
المشار إليه ، هو ان الجسم الفيزيائي في بعض الفنون ثابت لا يتحول
اجمالاً بعد استيفائه واكتماله ، بينما لا يظهر في فنون أخرى إلا ظهوراً
مؤقتاً في كل جزء من أجزائه ، وفي اللحظة التي نحتاج فيها إلى مثول
هذا الجزء . وذلك — كما ترى — تمييز قليل الشأن من الناحية النظرية ،
وان كانت له فائدة عملية ضئيلة .

ثم عملوا ، في تفسير هذه المجموعة المتردوجة من الفنون ، إلى
تقسيم آخر أجّل خطراً من الأول . وقالوا ان التصوير والنحت والعمارة
تخاطب البصر في المقام الأول وبصورة أساسية ، بينما يخاطب الشعر
والموسيقا حاسة السمع . وزعموا في تبرير هذا الازدواج ان حاستين
فقط تتميزان بميزة جمالية هما السمع والبصر (وهذا أمر معروف ،
حبسك ان تعيد النظر فيما كتب كوزان v.cousin أو هيجل Hegel) :

ونحن هنا في صدد مزيج دقيق جداً من الحق والباطل .

ومن البعث ان ننكر عليهم قولهم بأن الرسم يتوجه إلى العين والموسيقا إلى الأذن . ولكن هل كانت هاتان الحاستان وحدهما معنيتين بالأمور الفنية ؟ ما قولك في الحاسة العضلية أو الحركية التي لها شأن بالغ في الرقص والنحت حتى العمارة (وفيها تلعب دوراً خطيراً من أجل ادراك العمق الفراغي) . ولم لا يكون لها شأن في الشعر أيضاً ، حيث يقتضي نطق الألفاظ تدخل الحاسة العضلية والحركية ؟ ثم ان الأدب الذي يوضع عادة للقراءة أكثر مما يوضع للاستماع ، جدير بأن نعتبره فناً تشكيمياً لانه يخاطب حاسة البصر . وأنت تعلم أهمية التنسيق المطبعي وتخبر الحروف الملائمة وتوزيع الكلمات على الصفحة . حسبك ان تذكر كيف طبعت قصيدة مالارميه « رمية النرد » بغض النظر عن النقاش حول موضوع الحوار الداخلي ، أو حليث النفس . هل يكون ذا طابع بصري أم سمعي أم حركي ؟

واتضح لنا هذه المسائل جميعاً بعد أن تحققنا ان الأمر لا يتعلق ، على الصعيد الظاهري للفن ، بالإحساس (بمعناه النفسي - الفسيولوجي) بل بخصائص حسية . فإذا قلنا ان الحركات هي الخاصة النوعية للرقص مثلاً ، فلا يهمننا ان تكون موضوع شعور عضلي مباشر من قبل الراقصة ، أو ان تتوجه إلى المشاهد من طريق البصر فيدرك الجوهر الكيفي للتحرك في الفراغ ، إما بالخيال فقط أو في الاطارات العامة والمقيدة للادراك . وإذا كان التصوير على الصعيد النوعي يتفرد بخاصة اللون ، وكان كل من النقش والتصوير المائي والتصوير الشمسي وتصوير الكامايو يتفرد بخاصة الإضاءة ، فلا يهمننا ان يكون هناك عضو واحد (الشبكية) أو عصب واحد (العصب البصري) كفيلاً بادراك اللون والإضاءة

مما ، ما دمنا قادرين على عزل كل منهما في حضورهما الحسي المتداخل والشامل ، بحيث نتعرف إلى مجموعتين متميزتين من الخصائص الحسية والوسائل الجمالية . ونحن نعلم ان الإدراك المحسوس للأثار الفنية هو في حقيقة أمره أمر مختلط دائماً وغير صافٍ . فلوحات فنشي وكورييجو وبرودون مدينة للإضاءة الخافتة ولو أنها لوحات تصويرية ملونة . على حين ان الديكور الخزفي الجداري المصنوع من الكامايو البرتغالي في القرن الثامن عشر ، عمل من أعمال الإضاءة الخافتة وان كان اللون يلعب فيه دوراً خطيراً (مثل ذلك الاطراد من الأزرق القاتم إلى الأزرق الفاتح على خلفية يضاء مشوبة بالزرقة أو باللون القمحي) . فاذا قلنا في التصوير انه يختص بالألوان ، وقلنا في الكامايو انه يختص بقيم الإضاءة ، فلا يعني ذلك ان هاتين المجموعتين من الخصائص خاليتان من كل شائبة ، بل يعني غالبية احدهما على الثانية من الناحية الفنية . وقصارى القول ان الطابع النوعي الذي يحدد أحد الفنون لا يترتب على استخدام نوع واحد من المعطيات الحسية ، بل هو النور الوظيفي الغالب لجملة مترجمة من الخصائص الحسية كان الأثر الفني قد استقر فيها على احد المستويات التي يتسم بها كيانه الجمالي .

وبعد ان تبين لنا ذلك كله ، لم يعد من العسير علينا ان نرى في ألوان التصوير وفي اضاءة التصوير المائي ، وفي نتوء النحت ، وحركة الرقص ، والعناصر الصوتية الأساسية للتعلق في الأدب ، والصوت الصافي في الموسيقى ، ان نرى في هذا كله معطيات نوعية من الناحية الكيفية تميز الفن على صعيد الوجود الظاهري .

وسوف ندرك بعد قليل ان هذا المبدأ لا يؤثر وحده في التصنيف ، بل يتداخل معه مبدأ آخر ، وكلاهما ضروري في تفسير جدول الفنون الجميلة بكل تشعبه تفسيراً كاملاً . ولا مناص من الأخذ بمبدأ الخواص الحسية لانه احدى وجهتي النظر الأساسيتين في تنظيم جدول الفنون .

والذين ينازعون في أهمية هذا المبدأ (ولا سيما باسم العلاقات المتبادلة بين الفنون) يطرحون القضية طرحاً خاطئاً ولا يحيطون بالموضوع احاطة سليمة . فليست القضية ان نعلم اذا كانت نوعية الفنون مطلقة وحاسمة . ونحن منذ الآن على يقين بأن الأمر غير صحيح . تتلخص القضية في معرفة العقبات التي ينبغي للعلاقات المتبادلة ان تتجاوزها وعلى أي مستوى تصبح اقامة تقسيم يمكن ازالته على مستويات أخرى . ولقد رأينا ، في الواقع ، ان هناك تنوعاً في غاية الأهمية يقوم على الصعيد الظاهري . وهذا أمر لا مفر منه . فاذا وقع اختيارك على خاصة حسية معينة لتكون الأداة الأولى للآثار الفني على الصعيد الظاهري ، كانت النتائج التي يسفر عنها الاختيار خطيرة جداً واكتسبت قيمة تأسيسية . ولك ان تتجاوز هذا الخيار من نواح أخرى وتعيد إلى الفن كامل سماته المشتركة . إلا ان هناك صعيداً واحداً ، وصعيداً وجودياً محددًا — وهو الثاني ، أي صعيد الظاهرة البحتة — يكون فيه العمل الفني أما موسيقياً أو أدبياً أو نحتاً أو رسماً ، من جراء خيار لا رجعة فيه ، يؤثر في مصيره تأثيراً حاسماً .

الفصل التاسع عشر

تقدير الفنون واحصاء الخواص الفنية

لدينا من الفنون ما يعادل في عدده - على أقل تقدير - الخواص الحسية التي تنتظم في سلم متلرج (قلنا : « على أقل تقدير » لان كلا من هذه المجموعات المتلوجة كفيل بانشاء فنين اثنين ، كما نرى بعد قليل) .

فهل نستطيع حصر هذه الخواص القابلة للاستخدام فنياً ، واحصاءها في قائمة محددة وفق أصول محكمة ؟ واذا كانت كل منظومة من هذه الخواص قادرة على انشاء فن أو فنين ، فما الذي دعا إلى وجود ذلك العدد الاجمالي الضئيل من الفنون ؟ .

ولو افنا بقينا على الصعيد المباشر للخاصة الحسية ، لوجدنا عدداً من المعطيات لا تؤلف فنونا نوعية (مثل الذوق والشم واللمس والتفعل الذي يمكن تقديره عضليا الخ . .) وان كانت تبدو أساسا سائفا مقبولا ، على غرار الألوان وتقدير الحجم . أيكون لزاما علينا ان نعود إلى

رأي كوزان الذي استبعد من نطاق الفنون جميع الحواس ، عدا السمع والبصر ؟

ولا يصعب علينا الرد على هذا السؤال ، ونحن لا نرى مبدئياً ما يحول دون ان تكون كل زمرة من الخواص المشار إليها ، قاعدة لاحتد الفنون النوعية شريطة ان تتميز عن غيرها تميزاً واضحاً وان يتوفر فيها سلم حسي متدرج تدرجاً كافياً يمكن ترتيبه وتنظيمه وتوزيعه . يكفينا التلذذ بهذا الشرط لكي نزيل من الخواص المقترحة معطيات اللمس مثلاً لان سلمها الكامل ، من الأملس إلى الخشن مروراً بالحرش ، لا يتضمن مجموعة متدرجة من الاحساسات تكون على جانب من الأهمية والتنوع ، ولو أضفنا إليها احساسات مركبة تتدخل فيها الحرارة (كالأملس البارد والأملس الدافئ والخشن المسبب للحرارة ، والحرش المعدني وملامسة القولاذ والجلد والخشب المصقول والبشرة الحية والسختيان والمبرد) . ولا شك ان مجتمعات اناسياً حرم من نعمة البصر والسمع يستطيع ابداع هذا النوع من الموسيقى اللسسية ، اذا حفزته إليها بعض الحوافز الفنية . وقد يمكن لنا ، على سبيل التفككة ، ان ننخيل خطوطها الكبرى على النحو التالي :

ربما تألفت أعمال هذه الموسيقى من مساحات تطوف بها الأنامل ، على صورة أقراص نقش سطحها نقشا مخصوصا وكانت قابلة للتداول بين أيدي عدد من المعجبين يجلبون لذة ومتاعاً في ذلك التنسيق الرخيم للخصائص اللسسية . كذلك لم توفق معطيات الثقل — المقدرة بالحاسة العضلية — إلى انشاء فن نوعي . ويرجع السبب في المقام الأول ، إلى ضيق مجالها الكيفي (لاننا درجنا على استخدام هذه الحاسة كمياً) ،

ثم إلى اندماجها ، عند الممارسة ، بالاحساس الحركي عامة في الرقص
والتمثيل الاعمائي وهما أقرب الفنون إلى الرياضة البدنية (وانظر مثلا
فيما يمكن قوله في الرقص البهلواني ، وفي كل ما يتجلى من فن أثناء
العروض الرياضية) .

أما المعطيات الأخرى ، كالتي تتصل بالفنق والشم : فقد أثارت
بطبيعة الحال عدداً من القضايا الدائنة في الناس . هل يرقى الطبخ إلى
مرتبة الفنون الجميلة ؟ وهل توجد موسيقا خاصة بالمطور والراحين ؟
لا تصعب الإجابة على هذه الاسئلة وأظن أننا في غير حاجة إلى
الدخول في تفاصيلها . والذي لا شك فيه اننا نجد في الطهو ما يقربه
إلى الفنون الجميلة ، وان بعض الطعوم لا تخلو من إبداع . مما يدعونا إلى
ان نلتبس فيها فنا تشخيصيا يستطيع ان يمدنا بما يسمى « عالم العمل الفني »
(وقديماً طرح غويو quyou المسألة من هذه الزاوية رغبة منه في إعادة
الاعتبار إلى حاسة النوق من الناحية الجماعية فإذا طعمت بمص ثمار
الفابات هاجت بك الذكرى إلى تلك الفابات المترامية الأطراف ،
وإذا أصبت من شواء البرازيل لاحت لك بوابها الساحرة ، وإذا
تناولت دجاجا وسرطاناً بحرياً وسطعت رائحة البترين تراءت لك قرية
Bourg-en-Bresse أو جبل سان ميشيل حين تتناول عجة
« الأم poulard » وهذا كله لا يذهب بنا مذهباً بعيداً (بعض المواقع
والآثار والمناظر) ثم ان هناك تلازماً وثيقاً بين عملية التلوق هذه

وبين حاجات فيسيولوجية ملحة. تختلف أشد الاختلاف عن مستلزمات التأمل النجمالي. يكفي ذلك ليعط من شأن هذا الفن ، وان بدت لنا خطوطه الأولى ، ويجعله في مجال أضيق وأقرب إلى الابتذال . فالبعد الفاصل بين الطهو والموسيقا كالبعد الفاصل (من ناحية الموسيقا) بين صالة qaueau حيث تعزف السمفونيات الكبرى وبين حانة تلزم زبائننا بالاستهلاك ، وتناول الطعام والشراب .

واذا كنا لا نعتد كثيراً بفن العطور ، فلذلك بسبب الظروف المادية المتحكممة بانتاج « جسم العمل » والتي تعيق بعهد ذاتها طريقة عرضه (ولا سيما الصعوبات العملية في إزالة الرائحة الأولى قبل ان تعقبها رائحة ثانية دون امتزاج أو اختلاط) . وما قولك في قطعة موسيقية تكفي بعزف بطيء جدا لبعض النغمات التي لا تكون منفصلة عما قبلها أو عما بعدها ، كما لو ان العازف سها عن قدمه فجعلها تضغط ضغطاً متواصلا على مداس البيانو . على اننا نستطيع ان نعتبر هذا الأداء أيضاً من قبيل الموسيقا .

وخلاصة فكرتنا هو ان الظروف الواقعية والعملية وحدها هي التي أعاقت أو ضيقت الخناق أو حالت دون قيام طائفة كبرى من الفنون كان من الممكن انشاؤها نظريا . والأسباب بعينها هي التي قصرت جنول الفنون الجميلة على مجموعة احداثتها فعلا تقنيات مجردة — مفيدة كانت أم سهلة متيسرة — وكانت قادرة على استيعاب تطور فكري بعيد متنوع .

وليس لهذه الخواص القابلة للاستخدام فنيا ان تقتصر فقط على نطاق المعطيات التي تحملها بها الحواس . ما الذي يحول دون انشاء أحد الفنون على خاصة كيفية تمت بصلة إلى الحياة الانفعالية ؟ ولا شيء يمنع - من الناحية الجمالية - من قبول فكرة السيمفونية التي تتألف فقط من مشاعر ، أو انطباعات انفعالية ، منسقة ومهيأة من الوجهة الحارمونية والميلودية . والعائق الوحيد الذي يعترض سبيلها كامن في صعوبة انتاج هذه المشاعر انتاجاً موثقاً وفورياً تقريباً وفي مدة محدودة وفي شدة يتم ضبطها وتقديرها بدقة. ولا ريب ان للعواطف شأنًا بالغًا في كافة الفنون حيث تتجلى خطورة تلك المعرفة الخاصة بانبعاث جو عاطفي أو الايحاء به إلى القارئ والمشهد ايهاء دقيقاً مرهفاً . جل ما في الأمر انه لا يمكن لتلك الخواص الانفعالية ان تكون أداة ظاهرية قادرة على انشاء أعمال فنية تتألف منها فقط وتستعملها كمادة أولية مباشرة .

هب ان عبقرياً مغموراً أو معتوها أراد ان يلهو (ولم لا ؟) بتأليف سيمفونيات عاطفية كبرى اعتماداً على مجموعة مناسبة من الشارات والرموز . وهو ان يوفق إلى ادائها ما لم يعثر على صحايا تكون طوع وبانه وتستكين له كأداة من أدوات الاختبار . وتشعر فعلاً في قرارة نفسها (ولا تتصور فقط) وتعاني معاناة حية وجودية مباشرة سلسلة متكاملة من مشاعر الذعر والجزع والسكون والحنان والبهجة والحزن والغضب والشهوة والجدل والاشفاق والغيظ والبهمة والسأم والقنوط

والحماس والحمية والشراسة والصفاء والتأمل والقلق والجماء والحبور ،
والحياء والزهو والحنين والفتور والإعجاب والوجوم والألم ، وغيرها
من المشاعر التي يتألف منها هذا الفن . ولكن قل لي بريك ، ألا تعرف
من هؤلاء الفنانين من أصابته لوعة . أو كان - على العكس - في قمة
مجده ، فطاب له ان يعزف مثل هذه السمفونيات على أوتار قلبه أو
قلب انسان آخر أساس له القيادة ؟ وقصارى القول ان هذا الفن - الذي
يجاوز نطاق الفنون الجميلة في غيره وشره - لا يمت إلى الفنون التي
نقراها بأدنى سبب ، وذلك لاستحالة حصره عمليا في ظروف الأداء
والمشاهدة المتوفرة لسائر الأعمال الفنية ، ضمن فترتها الزمنية اللازمة
وفي وقعها العاطفي اللطيف . مثل هذا الفن يكلف غالبا ، من الناحية
الحياتية وعواقبه أبقي أثراً ، وأشد نفاذاً إلى صميم النفس . فقد تحتاج
إلى دقيقتين ونصف من أجل أن تعزف قطعة موسيقية ، وإلى نصف
ساعة من أجل أداء سمفونية كبرى . أما ذلك الفن ، فقد يتطلب على
أقل تقدير شهوراً من التنفيذ ، ويترك النفس محطمة أمدأ بعيداً ، فلا
تستطيع عرضه في نصف ساعة ثم تمضي في سبيلك لتناول عشاءك .

والنتيجة التي نخلص إليها هي ان هناك جملة من الظروف الواقعية
والعادات المستحكمة وإمكانات العمل والتنفيذ وطائفة من الضرورات
والأعراف (تقنية كانت أم اجتماعية) أو بكلمة موجزة ، هناك
تاريخ النشاط البشري بكامله مع ملابساته العادية المألوفة ، ذلك كله

أسهم اسهاما واسعا في وضع الجدول التقليدي للفنون الجميلة ، وقصر
ظواهرها المستخدمة على العناصر التالية : الخط واللون والتواء والإضاءة
والحركة والنطق والنغمة الخالصة . فهناك سبعة أشعة ، وسبع نغمات
في السلم الموسيقي . وما علينا أن نجد تعليلاً لهذا الرقم ، ولا ان نحشر
العناصر المذكورة في مجموعة ضرورية استناداً إلى عقيدة خرافية تتصل
بالعدد سبعة (وكل ما تقدمنا به يمنعنا عن فعائه) فالرقم المشار إليه وليد
الاختبار ومؤقت إلى حد ما .

• • •

الفصل المرسوم

فنون الدرجة الأولى

وفنون الدرجة الثانية

والشكل الأولي والشكل الثانوي

احصينا سبعة فنون من الناحية الظاهرية . إلا ان هناك عدداً أوفر من الفنون قد يبلغ التسعة على أقل تقدير — تبعاً لاحصاء معروف وضيق جداً . فقد يوجد اثنا عشر فناً ، وقد يكون من الخير — كما سوف نرى — ان نذهب إلى أربعة عشر .

هل ينبغي لنا ان نقسم العاصر الحسية إلى مجموعة أكبر من الخصائص الفنية ؟ والظاهر ان عنصر التواء مثلاً (أو تقدير الحجم) ربما يكون خاصة فنية يشارك فيها كل من النحت والعمارة . فهل يجب ان نفرق (كما فعل ماكس ديسوار Max Dessoir) بين الحجم المليء والحجم القارغ ، فيصح الأول على أعمال النحت والثاني على العمارة ؟ الحق

اننا لا نطمئن إلى مثل هذا التمييز لأن العنصر الحسي بقي ثابتاً على حاله في كلا الفنين ، سواء اقتصرنا على الجس من الخارج أم ادخلنا يدنا أو بصرنا أو جسمنا كله لنجس أيضاً من الداخل . ثم ان هذا المعيار قاصر من الناحية العملية : أفلا يحقّ للعمارة ان تعمل في الجسم المهيء ؟ أو ليست المسئلة عملاً من أعمال العمارة وهل يتمتع النحت عن التعرف بالأشكال الفائرة ؟

والواقع انه لا بد لنا من اللجوء إلى وجهة نظر أخرى جديدة كل الجدة ، من أجل تحليل هذا الازدواج . وتبين لنا مما سبق . ان التقسيم إلى فنون المكان والزمان أو فنون السمع والبصر ، لا يعيننا على ما نريد . وكانوا قد عرضوا لغير ذلك من التقسيم . قالوا : ان هناك فنونا واقعية وأخرى مثالية (شيلينغ) وفنونا فردية وأخرى اجتماعية (الان Alain) ولا أكتمك إنني لم أدرك الفائدة العملية من المعيار الأخير . الا يجوز لنا العزف على البيانو وانشاء القصائد في حال من العزلة والانفراد ؟ ثم أداء القطعة الموسيقية ذاتها أو القصيدة ذاتها على ملاء من الناس ؟ فهل تبدلت حيثنذ طبيعة الموسيقى والشعر ؟ أم ينبغي القول ان أحد الادائين هو الصحيح والمشروع ؟ وكان جورج سوريل يصنف الفنون أصنافاً ثلاثة « تبعاً لما تقصد إليه من أهداف التسلية أو التريبة أو تأكيد الذات » ولقد جهدت عبثاً في العثور على فن لا يظهر بمثل هذه المظاهر الثلاثة .

نحول الآن مباشرة إلى التقسيم الوحيد الذي يستند إلى مبدأ هام . وهو يفرق بين الفنون التي تغلب تسميتها بالفنون التشبيهية أو التصويرية

(وأفضل نموذج لها النحت والتصوير والرسم) وبين ما يناظرها من فنون أخرى تصعب تسميتها (كالرقص والموسيقى والعمارة) ؟
... فقالوا في شأنها : إنها فنون مجردة ، أو موسيقية ، أو ذاتية ، أو تصويرية. ومغزى هذا التقسيم على جانب كبير من الخطورة وإن يتطلب إدراكه بعض الدقة والتأني ، وكنا - لحسن الحظ - قد وقفنا على مبدئه (انظر سابقاً في الفصل الثالث عشر) .

ولا يفوتني تذكير القارئ أنه لا توجد فنون تشبيهية بالمعنى الصحيح ، وإن المحاكاة وسيلة بسيطة تافهة من وسائل التعبير الفني . فليس هناك ما يسيء إلى الفن إذا استطاع الفنان أن يوحي إلينا الأحمر بالأصفر ، أو الأسود بالأزرق . أما تصنيف الفنون إلى ذاتية وموضوعية فهو مجرد سخف . والدار ليست أكثر ذاتية من اللوحة . بل نستطيع بكل سهولة أن نقدم الدليل على أن الفنون التصويرية أكثر ذاتية من غيرها لأنها تطالعنا بأشياء لا تتسم بسمة الواقع إلا للمشاهد الذي يعتمد على إدراكه وتفكيره . وأما تسمية الأرابسك والموسيقى الخالصة والرقص الكلاسيكي والعمارة بالفنون المجردة (وإن وردت على لسان أحد الأعلام مثل ليس liapp وترددت كثيراً) فهذا في نظرنا غلط فاحش . وربما غفرنا لهذا القول لو جاء على لسان بعض المشاهدين ممن لم يأخذوا بقسط وافر من الثقافة ، فاحتاروا أمام مشهد لا يعرض لذلك النوع من التصوير الذي تعودوه ، وتعلم عليهم أن يستمتعوا مباشرة بما يقدم إليهم من موسيقى بحثة أو أرابسك بحد ذاته ، فاعتراضهم الضيق المماثل تقريباً لما تسببه المفاهيم المجردة في نفوس من لم يألفها من الناس . وإلا ، ما الذي يجعل السمفونية أو الرقصة الثلاثية أو

الكنيسة أو الرسوم الزخرفية أقل موضوعية من التصوير الرمزي أو التمثال التذكاري ؟ لعل العكس أقرب إلى الصواب .

المبدأ الصحيح لهذا التقسيم صار لدينا الآن معروفا . ففي الفنون غير التصويرية - وهي تسمية سلبية بحثة لا بد من اعطائها قيمة موجبة - تصاغ المعطيات الظاهرية مباشرة وكأنها أشياء وكائنات تتمتع بنصيب متفاوت من الوفرة في محتواها ، والحبكة البناءة ، والهالة الفارقة . لا يهنا هذا كله . إنما مدار البحث هو ان الكائنات التي انتظمت على هذا النحو ، ملتزمة التحاما تاما بالعمل الفني ذاته . فهناك كيان واحد - وان شئت عالم واحد - مائل بين أيدينا .

أما الفنون المسماة بالتصويرية ، فلا يكون تنظيم الأشياء والكائنات فيها متصلا مباشرة بالظواهر ، بل بكائنات تدعمها فقط هذه المظاهر وتوحي بها وتعرضها كعالم للقول ، كما تتصل بكل ما يجتلبه العمل الفني المتميز بكيان انطولوجي خاص يختلف عن التنسيق المباشر للظواهر - وخلف هذه الظواهر - ثم جسم العمل الفني ذاته .

وفي وسعنا الآن أن نخلص إلى تصنيف سوف نتحقق من كامل أهميته الجمالية لأنه بمثابة المفاح المؤدي إلى معرفة العلاقات القائمة بين هاتين الزمرتين من الفنون .

ففي الفنون غير التصويرية التي ندعوها فنونا من الدرجة الأولى (وسوف ترى بعد قليل ما يبرر هذه التسمية) كانت الصياغة الشكلية لمجموع المعطيات المؤلفة لعالم القول بسيطة ، تلتمح التحاما تاما بالعمل الفني . فهو الموضوع الصحيح والوحيد الذي تستند إليه . فانطلق على مثل هذه الصياغة اسم الشكل الأولي .

وفي الفنون التصويرية أو الفنون من الدرجة الأولى يؤدي الإزدواج الانطولوجي للعمل الفني من جهة والكائنات التي يفرض لها من وجهة ثانية ، إلى ازدواج في الشكل . هناك جانب من الشكل يتعلق بالعمل ذاته ، الذي يملك ، من هذه الناحية ، شكلاً أولياً (أسوة بفضون الدرجة الأولى) . وهناك جانب آخر من الصياغة المورفولوجية يتعلق بالكائنات التي أوحى بها العمل وعرض لها . فهذه الكائنات هي الموضوع الحقيقي الذي تلازمه تلك الصياغة . ولنضرب مثلاً رسماً مبسطاً يمثل شكلاً هندسياً مكعباً حسب قواعد المنظور . فهو في شكله الأولي مجموعة من الخطوط المستقيمة على أحد المستويات وتتألف من مربع وشبه منحرف . لكنه يوحي لي بفكرة المكعب وأنا أشاهده على هذا النحو . والشكل التكميلي في الفراغ ذي الأبعاد الثلاثة ، لا يلزم الرسم الذي يقع على مستو واحد ، بل يلزم المكعب الذي أوعز به . فهو الذي يلائمه ويعطيه الصورة المناسبة . ونحن نسميه شكلاً من الدرجة الثانية . فالأصل في جميع الفنون التشخيصية هو الإزدواج في شكل واحد أو جملة أشكال . وهذا التمييز في غاية السهولة من حيث المبدأ ، بل هو بدائي ومعياره واضح جداً : إذا اتصل الشكل المعروض ولازم مباشرة ظواهر العمل الفني وأسند هذا العمل من حيث هو كائن مائل حسياً بجسمه الفيزيائي وبالمظاهر التي يدعمها هذا الجسم ويعرض لها ، فنحن أمام شكل من الدرجة الأولى ، وإذا اتصل الشكل أو لازم كائناً يعرض له العمل الفني كـمقال أو فرض أو احتمال لكنه من الناحية الانطولوجية متميز كل التمييز عن العمل الفني بالذات ، فنحن أمام شكل من الدرجة الثانية . ونستطيع التعبير عن ذلك كله تعبيراً دقيقاً

بقولنا في اللغة الأفلاطونية : ان الشكل الأولي ، من الناحية الانطولوجية وبالنسبة إلى العمل الفني ، عمول على الذات ، والشكل الثانوي عمول على الغير (سواء كان هذا الغير حقيقة واقعة وموضوعية ، كما في الصورة الشخصية ، أم كان وهمياً أو مثالياً ، لا وجود له إلا في العمل الفني . ذلك كله - كما أسلفنا - لا يعنينا أمره) .

ولئن كان التمييز المذكور واضحاً إلى درجة البداهة من حيث المبدأ ، إلا انه يكسب بعض المرونة واللبس أحياناً ، في الممارسة العملية ، وبعض التعقيد الدقيق الذي يبدو على جانب غريب من التنوع والطرافة . ففي مثالنا السابق حول رسم المكعب ، كان التمييز جلياً ولا سيما ان أحد الشكلين مائل في فراغ ذي بعدين (وهو الشكل الأولي) بينما يكون الآخر في فراغ ذي أبعاد ثلاثة . كلاهما بسيط جداً ، وبساطتهما تكاد تكون متساوية ونستطيع ان نلهم بالانتقال من أحدهما إلى الآخر (بعملية تاويلية معروفة بعثها علم النفس عن كذب وبخاصة في نظرية الجشطالط) كما نستطيع تخريج الشكل ذاته على السطح المستوي وفي الفراغ المجسم . ولكن اذا عرض الرسم لوجه انساني (وليكن مثلاً رأس رجل شاب في وضع $3/4$) فرض علينا التأويل التشبيهي فرضاً قوياً ، بل كان لزاماً علينا ان نتكلف بعض الجهد للتغاضي عنه واعتبار الخط من نوع الارابيسك الصرف حتى نفيه حقاً من التقدير الجمالي . وعلى العكس من ذلك ، اذا عرض الرسم لسطح مستو (مثال : جدار مزين بالارابيسك في أعماق لوحة تمثل مشهداً شرقياً) ، انعدم الفارق البينوي بين الشكلين (الارابيسك الأصلي والرسم الذي يمثله) وقام التمزيق بينهما على أساس واقعة دقيقة جداً ذات طابع انطولوجي طريف ،

لكنها واضحة جلية كل الوضوح والجلاء . وهي : أننا في الحالة الأولى نولي اهتمامنا الارابيسك ذاته بغض النظر عن الجو التشخيصي . الإجمالي الذي يوحى به المشهد . وفي الحالة الثانية نتصور هذا الارابيسك وندرسه كمصدر من عناصر الجو التشخيصي القائم أمامنا والمطروح بوصفه « عالم القول » (وان كان في حقيقة أمره ماثلاً أمام بصرنا) أي انه ارابيسك مصور نُسند إليه مثلاً أبعاداً تختلف عن أبعاده الواقعية وتناسب الجو الوهمي أو التشخيصي الذي ندخل فيه ، فنحسب حساباً ، على نحو خاص ، للمسافة الوهمية بين الجدار والمشاهد الذي يفترضه المنظر وما شاكل ذلك .

وقل مثل هذا في تمثال يعرض علينا امرأة أو إحدى الالهات واتكن ديانا آلهة الصيد . وعندما يكون حجم التمثال طبيعياً . كما يقال ، يتطابق شكل الرخام مع شكل المرأة الماثلة فيه من الناحية البنيوية ومن ناحية الفراغ المتشابه في أبعاده الثلاثة . على أنهما يختلفان ، اذا اعتبرنا أحدهما مجرد شكل رخامي والآخر شكلاً نسائياً . ولا يقتصر الخلاف على الدلالة التطولوجية الناجمة عن تنوع هذه الملازمة وازدواجها ، بل تتباين أيضاً خواصهما الجمالية في هذين الدورين .

وبعد ، ماذا يقول التمثال ؟ من جهة أولى يقول : أنا الحجر الذي نحت جان غوجون qoujon من أجل ان يوضع في قمة بناء وعند مدخله ، ومن أجل ان يضفي قيمة تزيينية على مجموعة نقوش بارزة يشاهدها المرء من الأسفل إلى الأعلى ، عرضها أوسع من طولها بمقدار النصف وحسب النسبة $\frac{2}{3}$ المقدرة على محور أفقي وكذلك من أجل ان ينضم إلى طائفة جمالية من الأشكال المنحنية الحلزونية المزدوجة وهي اوسع من ناحية

الينار ، لكنها عرضت هذا الاتساع بمزيد من التواء من الجانب العريض للبحر . . وهذا كله ، كما ترى ، يتعلق فقط بالشكل من الدرجة الأولى ، الشكل الذاتي للرخام الذي تعرض لتحضير فني مباشر وموسيقي إلى حد ما .

ويقول لنا التمثال من جهة ثانية : أنا امرأة بل آلهة . قوس يميني واثكيء يساري على وعل عنيت بترويضه . وأنا ديانا آلهة الصيد ذات الساقين الرشيقتين والنهدين الكاعبين والوجه الملكي الناحل ، يعلوه ضياء ساطع كالكوكب اللدري . فأبلو طيفا ناصع البياض في ظلمة الغاب . ولقد وهبت اسمي إحدى خطيلات الملك وأنا أبرز ملامحها وازيدها حسنا ورواء .

وهذا القول الثاني بأسره متصل بكائنات مختلفة ينسب إليها جميع ما يصلح من أبعاد وخطوط رخامية منسقة ليكون ملكا لها وشارة مميزة .

وأنت ترى إذن - والملاحظة لا تخلو من أهمية - ان الفنون التشخيصية التي اسميناها لهذا السبب فنونا من الدرجة الثانية نملك بأن واحد شكلاً أولياً وشكلاً ثانوياً ، كما أشار اليهما المقال المزدوج الذي أتيت على قراءته .

فالسفونية والقصر والكاتدرائية والارابسك والرقص لا تعرض علينا إلا شكلاً أولياً ، على حين تكون أعمال الدرجة الثانية ، كاللوحة والتمثال والرسم التشبيهي (يضاف إليها الشعر والرواية كما سوف نتحقق من ذلك) قادرة على تقديم الشكلين معا - الأولي والثانوي - . وتتوثق بينهما وشائج طريفة ، تقوم تارة على المطابقة البنيوية ووجه

الشبه والجذب ذات الدلالة الموحية ، كما تقوم أحيانا وبصورة أدق ،
على علاقة انسجام وملاءمة وتوافق جمالي . وربما قامت أخيراً على
التناظر والتضاعف .

لا يدرك هذا من لم يكن محتاطاً لامره من المشاهدين فظن بسذاجة
ان سحر العمل الفني نابع من المشهد الذي يوحى به وتستأثر صورته
الوهمية بمشاعره ويطمئن إلى مقاله التشخيصي . إنه تأمل مثلاً لوحة
انغر Engres « الجارية » أو لوحة بوني دوشافان chavannes
« الخريف » ، فلا يدرك ان جانبا من السحر المنبعث منهما مرده إلى
تلك الموسيقى الرخيمة الخاصة التي تصدح بها الخطوط . واذا تأمل
لوحة فينوس بريشة تيسان أو صورة لاحدى اميرات فلاسكيز ،
velasquez لم يدرك ان جانبا من روعتها يرجع إلى تنسيق الألوان
تنسيقاً بارعاً منسجماً . واذا ما طالع بيتا من الشعر وغمره ينشوة غامضة ،
وقد لا يدري أو لا يريد أحياناً ان يعترف بأن ثمة حركة خفية للحروف
الصحيحة والمعتاة أو للمقاطع المنبورة وغير المنبورة (من نوع الارابسك)
هي التي شغفت قلبه بموسيقاها حتى يزداد إيماناً بما تقضي إليه من معان ،
واعجاباً بما تعرض عليه من صور .

ويكاد الشكل الأولي هنا ، بتكممه وتحفظه ، يمر مزور الكرام
فلا يظن إليه أحد تقريباً لانه يتوافق مع الشكل الثانوي توافقاً دقيقاً ،
ويتحاشى التضاعف معه . وقد يزداد الشاعر أو الفنان المحاحا على هذه
التاحية ، ويعتمد على بداهته المشاكلة اللفظية أو التجاوب التشبيهي أو
التلاعب التصفي في الألوان ، لعله لا تخفى على أحد .

وهل العكس ، قد تتجج أخيراً بعض الأساليب الفنية إلى تعمد
إظهار العناصر البدائية اظهاراً شديداً . ففي معظم الأحيان يسمى الفن
المعاصر إلى إبراز الدرجة الأولى بعنف بدلا من حجبا ودججها دججا
لطيفا في المجموع (كما كانوا يفعلون سابقاً) وهناك لوحات بريشة
ماتيس Matisse أو Fresnaye أو picasso أو Miro أو yuan
تضحى عمداً وفيما يشبه الاعتزاز ان لم يقل القحة بالشكل
الإنساني ومنظر الاثاث أو العناصر الملحقه ، لعاة جمالية ترجع فقط
إلى أنسياب الخطوط وتوازنها وتعارضها ، مع رصف الألوان رصفاً
مقتناً ، دون مراعاة المورفولوجية المألوفة . فتطالعك يد يسرى موصولة
بلراع يبنى وعينان في أحد الوجوه الواحدة فوق الأخرى ، وربما
كانت صفحة الوجه بيضاء وصفراء مناصفة ويعود ذلك كله إلى أسباب
يمكن تعليلها جماليا . ومن المصورين (ولا سيما الذين ينهجون نهجا
موسيقيا) من يعمد إلى شرحها استناداً إلى حقه المشروع في ممارسة بعض
الحريات أو بعض ألوان من الاكتفاء الذاتي ، يمثل ما نشاهد في الميدان
الموسيقي . على ان هذا الفن الأخير لا يحتاج إلى تلك الموارد حتى
يكون سائفاً مقبولا .

وان دلت هذه الممارسات دلالة صادقة على عصرها ، وانتهجت
أسلوبا نستطيع التعرف اليه بسهولة ، فلا بد لنا من الاقرار بأنها أوثق
صلة بما نظن بمنايع الفن وأصوله الخالدة ، ولو أنهم أخذوا عليها الترق
والعنف ، واقتحام الأبواب على نحو يلفت الأنظار ، وكان بالإمكان
فتحها براحة وهدهد . هناك فروق أقل مما نظن بين لوحة من لوحات
ييكاسو أو غلايز gleisy وبين « ولادة فينوس » مثلا لبوتشيلي .

ففي هذه اللوحة الأخيرة تبسيط ساذج بعض الشيء للأمواج المرسومة بشكل زوايا وكأنها طبعت طبعة ثانية على سطح اللوحة ، وفيها خطوط متباعدة كالمروحة ومتناوبة في يابضها وسوادها تمثل المحارة الواسعة التي حملت الشخص الانثوي الذي يبدو نافرا ، وفيها أخيراً ثياب المجموعة الهوائية التي عالجها الفنان بألوان مسطحة . ذلك كله يستجيب لحدث المستلزمات الجمالية في كامل مضمونها الأسلوبى .

على أن الفارق الكبير كامن في نقطة واحدة وهي أن المصور الفلورنسي رغم تبسيطه الشديد في الأسلوب ، لم يضع عمداً بالبناء التشريحي الصحيح ، ولم يمتنع عن محاكاة الأشياء والكائنات (التي تبدو بطبيعة الحال في جو اصطلاحي) ارضاء للموسيقا الشكلية من الدرجة الأولى وان كانت شغله الشاغل (هذا بغض النظر عن المضمون الفكري للأعمال الفنية ، وهو عند بوتشلي أغنى قطعاً مما نراه عند أصحابنا من المعاصرين) .

وبعد أن انحسر الشكل الثانوي على مر الزمن وانجلى في حلوده القصوى عن الشكل الأولي ، ثم اجتاز التصوير مرحلة الترميق المسرف حتى زال كل تلميح تشخيصي أو ازداد دقة وارهافاً فأسمى ذريعة واهية لخطوط الارابيسك والبناء الهندسي وانسياب الحركة الإيقاعية ، وقتئذ طلع علينا « التصوير الصرف » المسمى بالتجريدي ، وكذلك « النحت الصرف » الذي عمد إليه الفن المعاصر في محاولات طريفة أحياناً لكنها في الواقع اندجعت في الفنون البدائية الملائمة لها ، وقامت بتجديد أسلوبها في شيء من الفائدة ، دون أن تستفد جميع طاقاتها استفاداً تاماً .

تلك هي النقطة الثالثة الهامة التي وجبت الإشارة إليها .

فاذا استوعبنا جميع ما أشرنا إليه سابقاً ، وجدنا كل عمل في من الدرجة الثانية مشتملاً على عمل في من الدرجة الأولى (وهذا ما يبرر لفظة « الدرجة الثانية » التي لا تعني الأولوية في الترتيب ، بل أريد بها علاقة احتواء وتعقيد) . فحين نسقط عنصر التشخيص ، نعيد فن الدرجة الثانية إلى نظيره من فنون الدرجة الأولى ، وبذلك يعرض لنا الرسم أو الحفر شخصاً أو مناظر طبيعية ، لو حذفنا ذهنياً عنصرها التشخيصي وطرحنا جانباً عالم القول ومجموعة الأشكال المتصلة بكائنات ، لبقى معنا رسم من رسوم الارابيسك أشبه بتلك الخطوط الناعمة الرشيقة ، أو الخطوط المتشابكة تشابكاً طريفاً ، مما ترسمه تلقائياً على الورق يد شاردة ، أو يد تسعى إلى إنشاء نوع من الديكور لمجرد الاستمتاع بحركة الرسم الأنيقة الطليقة ، وتلوق انحنائها اللطيف أو الغريب وتشابكها الممتع أو على العكس وضوحها المنطقي ان لم نقل الهندسي . والثابت أن هذه الخطوط التي ابتدعتها الريشة أو الأزميل (إذا نظرنا إلى النقش أو الرسم مثلاً ، رأساً على عقب) غالباً ما تبدو على غير أساس معقول . وتفقد جانباً هاماً من مبررات وجودها . لأنها لا تسير منطق البناء والاعداد ولا تستجيب لتلك الوحدة الفكرية أو ذلك المنحى العام الذي نعهده من رسوم الديكور الخاصة بالارابيسك . على أنها لا تخلو من منعة جمالية . ونستطيع أن تؤدي لها حقها من التقدير فترى فيها التوازن وحسن التوزيع بين المسافات البيضاء والمساحات القائمة ، ونلمس فيها نزوة اليد أو براعتها ، جراتها أو لباقته ، رقتها أو طاقته الابداعية من خلال الرسم الايقاعي بالأبيض والأسود وتقسيم الفراغ وازدحامه بالخطوط . وقد

نجد فيها طرافة الحركة وبعض الخصائص المتعلقة بالكتابة على نحو :
ما يثبتنا — عند الاقتضاء — وغير الارابسك المائل أمامنا عن مزاج
شخصي أو مثل أعلى جمالي بكل أبعاده . هكذا يتجاوب الرسم مع
الارابسك ، مثلما يتجاوب فن من الدرجة الثانية مع نظير له من الدرجة
الأولى يتوسل بنفس الوسيلة الأولية . ونجد أيضاً فن الإيماء مشتملاً
في جملة التامة على كوريفاريا اللففات والحركات والسكنات التي
نحصل عليها حين نسقط ذهنياً رغبة الممثل الإيمائي في تأويل باخرة أو
الإيماء بموضوع أو استحضار عالم بفضل تعبيره الحركي . ومن هذه
الزاوية ، يطابق الإيماء فن الرقص الخالص (في أوسع معانيه ، ودون
قصره على تقنية الرقص التصويري ، لكن شريطة أن يحتوي كل بناء
مباشر للحركات والسكنات) .

فالرقص إذن هو فن الدرجة الأولى الذي يقابله الإيماء في الدرجة
الثانية .

ولنتظر الآن في هذين الموضوعين : العمود والتمثال .

هـب أنهما من المادة نفسها والرخام ذاته ، وأن لهما نفس المنظر
والملمس من حيث تقدير الحجم والأشكال في الفراغ الثلاثي الأبعاد .
ولنفرض جدلاً أنهما يتأثران تأثيراً مشابهاً بالأضواء والظلال ، وأنهما
من زمرة واحدة بحيث نستطيع الانتقال تدريجياً من أحدهما إلى الآخر
فتطالعنا في منتصف الطريق الأعمدة المنحوتة أو المزككة .
ولنتظر الآن فيما يفرق بينهما .

الفارق الوحيد بالنسبة إلى التمثال (ولنفرض جدلاً أنه يصور
امراً أو إحدى الآفات) هو مشاركته في ذلك الشكل الذي يجد مبرراً

له في العالم الخارجي.أو ويتميز آخر: لو لم توجد خارج التمثال نساء من لحم ودم ، لكان لهذه القطعة من الرخام شكل اعتباطي لانستطيع تحليله تحليلًا كافيًا بضرورة التوازن والانسجام والقدرة التعبيرية للخطوط والحجوم .

فاذا أسقطنا هذه الصورة وجردنا التمثال ذهنيًا من عنصره التشخيصي أي من رغبته في الافصاح عن كائن يختلف عنه مبدئيًا ، فلن يكون من الناحية الفنية الا تنسيقًا جماليًا للحجوم والأشكال في أبعادها الثلاثة ، طبقًا للأوضاع الهندسية الماثلة في جوهرها ، من هذه الزاوية ، لفن العمارة . والواقع اننا نرى في كل تمثال نتأمله في شكله البدائي نفس العناصر الجمالية التي ، ان وجدناها في العمود ، جعلتنا نمتدحه كمعمل فني (كدقة الأشكال والجوانب واتقانها ، وأوزان الكتل ، وتنسيق ما يتخللها من أضواء وظلال ، والفائدة العملية والأناقة وجمال المنظر والرشاقة والفخامة التي يكتسبها اتساق الجسم المليء) . بذلك تؤلف العمارة والنحت زوجين متوافقين على غرار الرقص والايما ، أو الاراباسك والرسم التشبيهي . ينشئ أحدهما فناً من الدرجة الأولى ، وبفس المجموعة من الخصائص الحسية ، بينما ينشئ الآخر فناً من الدرجة الثانية ينطوي ضمناً على الأول ويطابقه ، ان لم نعتبره الا شكله البدائي . هذا التجاذب بصورة أزواج محددة يبرز مختلف فنون الدرجة الأولى وما يقابلها من الفنون التشخيصية من الدرجة الثانية ، هو الذي يجعلنا ندرك في خاتمة المطاف البنية الكاملة للمنظومة الفنية . يبقى علينا أن نظهرها للعيان في مجمل هيكلها الهندسي .

الفصل الحادي والعشرون

أجدول المسام لنظومة الفنون الجميلة

كل خاصة حسية ، أو بالأحرى كل مجموعة متدرجة من الخواص الحسية التي يمكن استخدامها فنياً ، تنشئ فنين اثنين ، أحدهما من الدرجة الأولى والآخر من الدرجة الثانية .

يكفي أن نسجل على محيط دائرة خارجية جميع فنون الدرجة الأولى الموافقة للمجموعات الحسية السبع التي قمنا بتعدادها ، وأن نسجل على محيط دائرة خارجية متحدة المركز وفي نفس الحقول فنون الدرجة الثانية التي تناظرها . فتحصل على جدول عام لجميع العلاقات التي تؤلف عضواً منظومة الفنون الجميلة (الشكل التالي) .

الفصل الثاني ولم يشو

ملاحظات عامة

حول الجدول السابق

ثمة ملاحظات كثيرة نستطيع الإدلاء بها في صدد هذا الجدول الذي يلخص علاقات هامة عديدة ويظهرها للبيان فهو - ان شئت - صلب بحثنا .

ولابد لنا في المقام الأول من القاء نظرة سريعة على طبيعة الروابط الثنائية التي يحتويها : الفن الأولي وما يناظره من فن ثانوي . ويشغل كلاهما قطاعاً واحداً في حلقتي متحلي المركز .

لا صعوبة تذكر في الثنائي المؤلف من الارابيسك والرسم : ما عدا الدهشة التي يشعر بها القاريء إذا لم يكن ملماً بهذه الأمور إذ يرى الارابيسك مبتدئاً منزلة الفن النوعي المستقل .

ونحن نعلم أن مبداء على جانب كبير من الأصالة والأهمية ، بل هو من الأصالة بحيث كنا نتخله في معظم الأحيان انموذجاً يعيننا على وصف تفاعلات مباشرة ومستقلة بين الخواص الجوهرية في سائر الفنون

على اختلاف أنواعها . وكنا نجد من السهولة ان نصف بصفة الارابسك جميع الانشاءات الفنية (الموسيقية والتصويرية وغيرها) التي اتفقت معه في المبدأ . وليس هذا المبدأ خطيراً فحسب بل ان فن الارابسك ذاته بمعناه التشكيلي خاصة ، يتمثل تمثيلاً واسعاً في التاريخ الواقعي للفنون ، بفضل مؤلفات غنية بقدر ما هي متنوعة (وكان رفائيل قد وقّع عدداً منها) . نذكر منها ، دون ترتيب ، المخطوط المتشابكة أو الحلزونية التي توشّي الزخارف البوليزية الرائعة ، والأشكال الزخرفية المنقوشة في الحديد ، والرسوم المتشابكة التي تزدان بها المخطوطات الايرلندية والسائر المزركشة ، وزخارف أواني اوربينو Urbin الخزفية أو ديكور المساجد في القاهرة الخ . . كانت نظرية هانسليك Hanslick في موضوع القرابة بين الميلودي والارابسك قد أثارت مناقشات مردها — جزئياً — إلى تجاهل المبدأ الجمالي لفن الارابسك (وبخاصة على لسان كومباريو combarieu) واغفال المنجزات التاريخية التي أضفت عليه قيمة كبرى . وسوف ننظر في هذه المسألة الهامة عندما نتناول العلاقة بين الارابسك والموسيقا في الفصلين التاسع والعشرين والحادي والثلاثين ، حسبنا أن نجعل القاريء إليها .

أما ثنائي العمارة والنحت فقد درسناه دراسة وافية . والعثرة الوحيدة التي قد تعرضنا هي في ضم « النحت الصرف » إلى نفس المبدأ الذي تقوم عليه العمارة . ولا غرابة في ذلك ، لم تتصور العمارة تصوراً ضيقاً ونجملها قاصرة على التنسيق الشئبي المعروف في المعابد والدور والكنائس والأبنية العسكرية أو الترفيهية الخ . . . متجاهلين مبدأها الحق والأصيل وهو ابداع الأجسام الصلبة والأشكال ابداعاً جمالياً مستقلاً

في الفراغ ذي الأبعاد الثلاثة . تلك هي العمارة في جوهرها وشموها . وكل من يتحقق هذا الأمر ، لا يخامره الشك في طبيعة تلك المحاولات الشيقة التي قاموا بها خاصة منذ ربيع قرن ودعيت على وجه الضبط « النحت الصرف » أو « النحت المستقل » وقد أشرنا سابقاً إلى أعمال النحات ليشيتز ، كنموذج ممتاز لها . وهي تتألف من أشكال حرة لامت إلى الواقع بسبب ، كما لو كانت نوعاً من أنواع الموسيقى التي تنسق أشكالاً في أبعادها الثلاثة ، وتبتدع أجساماً هندسية صغيرة مستقلة ، خالية من كل نفع (فلا تصلح مثلاً لأداء خدمات فردية أو اجتماعية كما يطلب عامة من أعمال المهندس المعمار) ويظل مبدؤها معمارياً . ولا أدل على ذلك من أن العمارة الحديثة – بالمعنى الصحيح – تستطيع أن تفيد منها بسهولة ، وتضم إليها عدداً من هذه الهندسات البارعة ، إذا أرادت التجديد في بناء القبة والركائز وزخارف السقوف وما إليها . . .

أما الثانية التي يؤلف التصوير المشخص درجتها الثانية فإنها تستخدم اللون كخاصة حسية لها . فإذا التمسنا الفن الذي يشغل درجتها الأولى ، كان بوسعنا هنا أيضاً – أن نشير إلى « التصوير الصرف » الذي أتى به بعض المعاصرين من أمثال جوان ميرو . إلا أنه لم يطلق بعد اسم خاص على مثل هذا الفن في اللائحة التقليدية للفنون الجميلة . فهو ينسق البقع والمساحات والأشكال الملونة دون أي هدف تشخيصي ولم يظهر في نطاق التصوير الفني إلا منذ عهد قريب ، ولو أننا نلقاه دائماً إما في الفنون الترينية وإما في الدراسات التمهيديّة التي كان بعدها المصورون كمرحلة انتقالية (نذكر على سبيل المثال الخطوط الملونة التي كان بعدها دولاكروا قبل الشروع في لوحاته) . وقد نجد في صناعة الخزف والأقمشة

والمينا وفي ذلك الفن المتع الدقيق الذي يقوم بصنع أوراق مصبوعة من أجل تجليد الكتب مجموعات لونية تتصل طبعاً بمبدأ « التصوير الصرف » أو فن التلوين من الدرجة الأولى . وكل جهد يبذل هنا في تنسيق الألوان دون التقيد بأي قانون مستمد من الأجسام الخارجية ، مرجعه إلى ذلك النوع من الفنون الذي لا ينشد إلا المتعة والاهتمام بما يشبه الموسيقى المتوفرة لحاسة البصر . أما انتماءه إلى التصوير إذا تعاطى الألوان الزيتية وبسطها على القماش أو إلى الفنون الصغرى إذا استخدم النسيج والمينا والألوان الصمغية فذلك أمر تقني بحث .

تأتي بعدئذ الثنائية التي تتخذ الاضواء المتدرجة وسيلة نوعية لها . وهي في الدرجة الأولى فن استثمار هذه الاضواء استثماراً حسيّاً مع حسن تنسيقها . ومن شأن هذا الانتفاع الجمالي بالاضواء أن يولد فناً تزيينياً معروفاً اشتهرت بعض أعماله في عدد من المعارض الدولية مثلاً . ابان الربع الأخير من هذا القرن ، وأن يسهم في انشاء فنون أخرى متعاوناً مع العمارة أو الاخراج المسرحي . وهو — في درجته الثانية — ينتج جميع الفنون التي تستخدم الاضواء المتدرجة كأداة أولية لها : كما في التصوير المائي والكامايو والنقش أيضاً من بعض الوجوه ، فضلاً عن التصوير الشمسي على قدر ما يستحق هذا التصوير لقب الفن (أي على نطاق واسع بعض الشيء) . ولقد أفردنا أخيراً مكاناً خاصاً لفن السينما في هذا الحقل من جدولنا نظراً لما يتمتع به من منزلة مرموقة . فهو من ناحية أولى ينتفع بالاضواء المتدرجة للتصوير الشمسي كوسيلة بدائية (إذا اقتصرنا على كل صورة من صوره ، وهذه الاضواء أخذت منذ وضع سنوات تمتد شيئاً فشيئاً إلى نطاق الألوان) . وهو من ناحية

ثانية يستخدم الحركة أيضاً كالفنون الواردة في القطاع التالي . ونحن نعتبره فناً مركباً بكل معنى الكلمة (شأنه في ذلك شأن المسرح الذي سوف ندرسه بعد قليل) . وكان من الخير أن نخصه بمكان على حدة داخل جدولنا بسبب أهميته الطبوغرافية - إن صح القول - التي تجعله أشبه بالمحور الفاصل بين منطقة السكون والحركة . ولاريب أن هذا الفارق لأهمية له من الناحية النظرية ، لكنه عملياً على جانب من الخطر وكان ينبغي إظهاره بوضوح في مثل جدولنا الذي اشتمل ، قدر المستطاع ، على مجموع الخصائص المميزة لموضوعاته .

ليس لدينا ما نقول في الثنائي الرقص والإيماء . وقد سبق لنا الإشارة إلى وجوب التوسع في مفهوم الرقص والكوريفافيا ، حتى يضم علم الحركات والسكنات والتحرك الجماعي بكامله . ويتحول هذا إلى إيماء حين يتدخل فيه التلميح الشخصي ، بما يحدث غالباً في فن التمثيل بمشاركة اللغة وبالتالي الأدب . ويمحق لنا مع ذلك أن نعتبر الإيماء على حدة بوصفه فناً خالصاً من فنون الدرجة الثانية التي تتناسب مع هذا الحقل . والذي لا شك فيه أنه فقد في أيامنا الأهمية الكبرى التي كان يحظى بها لدى الاقدمين ، كما فقد الأداة الاصطلاحية للتعبير الشامل أي اللغة الحقيقية للحركات التي كانت تؤلف عندهم ما يسمى « كبرونوميا » على أنه مازال على قدر من الخطورة ، سواء كان فناً قائماً بمحد ذاته أم عنصراً يدخل في تركيب فنون أخرى . وبالتالي يحق له أن يملأ الحقل الذي أشرنا إليه .

بقي معنا قطاعا الأدب والموسيقا وهما يستدعيان ملاحظة هامة . فالأدب وحده يحتل قطعاً الدرجة الثانية . أما الدرجة الأولى التي يناسبها

مبدئياً فننسق اللفظ تنسيقاً موسيقياً - بعض الشيء - دون أن يقصد إلى أي معنى أو تلميح تشخيصي ، فإنها عملياً تظل خاوية إلا بما يشبه الشعر الخالص . وهو غير موجود كفن قائم بحد ذاته ولو أنه مستوعب - كشكل أولي فقط - داخل الشعر الذي ينتهي في الواقع إلى الدرجة الثانية . وذلك وضع خاص . ولدينا أيضاً الحالة المعاكسة أو المتممة في الفن الموسيقي الذي يشغل بصورة أساسية الدرجة الأولى من القطع . أما الموسيقى التصويرية فلا وجود لها كفن متميز قائم بذاته ، اللهم إلا بعض المقاطع الخزئية العابرة في هذه الدرجة . ونحن لا نلقى هنا ما يشابه مثلاً العلاقة بين التمثيل الإيمائي والرقص ، فالموسيقى هي بمثابة الرقص الذي تتخلله في بعض الفترات اشارات تصويرية عابرة (كما في الباليه أحياناً) ثم يعود إلى الحركة البحتة التي تؤلف اللحمة الأساسية لتنسيقه الجمالي .

قلنا أنه وضع خاص بعض الشيء . أ يكون في ذلك مأخذ على جلولنا ؟ وهل يمكن تداركه مثلاً بضم الفنانين داخل قطاع واحد تحتل الموسيقى درجته الأولى ويشغل الشعر والأدب عامة درجته الثانية ؟ والقضية جدية بأن تطرح على بساط البحث . أنها ينبغي للجواب أن يكون بالنفي ، ولا يحق لنا أن نجعل في قطاع واحد الأدب والموسيقى كما فعلنا مثلاً بالنحت والعمارة لأن الخاصة الحسية متغايرة فيهما وإن كانت من طبيعة سمعية في كلا الطرفين .

هناك نفحات خالصة من ناحية أخرى . وسوف نرى أن هذه الخصائص تنظم في مجموعات متدرجة متباينة كل التباين . وسوف نبحث في الباب الخامس من كتابنا العلاقات القائمة بين الموسيقى والشعر .

نسأل القارئ أن يتقبل بصورة مسبقة النتائج التي يضمني إليها جدولنا في هذا الصدد على أن يجد بعدئذ ما يبررها ، كما نعتقد ، في الباب الخامس المذكور (ولا سيما في فصله السادس والعشرين) . وسوف نعرض للأسباب الاختيارية والعقلانية معاً المؤدية إلى هذا الوضع الخاص في القطاعين الآخرين من جدولنا .

نتحول الآن إلى نوع آخر من الملاحظات .

ولا يفوتنا أن نذكر بادئ ذي بدء أن الرقم سبعة الذي يشير إلى الخصائص الحسية الأساسية يستجيب إلى وضع اختياري وتاريخي ، وربما ازداد هذا العدد في المستقبل فتأتي قطاعات جديدة لتأخذ مكانها في جدولنا دون الاخلال بهيكله الهندسي العام (مما يكفي وحده لتبرير شكله الدائري) .

أما النظام الذي أخذنا به في ترتيب الخصائص التي تؤلف قاعدة له ، فإنه يلبي رغبتنا في جعل أقرب الفنون إلى بعضها متجاورة . ولما كانت الروابط كثيرة وكانت أهميتها مختلفة باختلاف موقفنا منها ، فقد يعترض أحدهم على بعض جزئيات هذا الترتيب ، فيدعشه مثلاً أن يرى الرسم بعيداً بحقلين عن التصوير . على ما بينهما من تجاذب. لكن الرسم قريب أيضاً من العمارة وهذا كاف لتعليل النظام الذي أخذنا به ، وكان غرضه أن يجعل الموسيقى في جوار الأرابسك الذي يعد أقرب الفنون التشكيلية إليها (كما سوف نوضحه في الفصل التاسع والعشرين) . وبذلك ينبغي أن يقارن جدولنا ، من حيث هو تصنيف يقدم نظرة متماسكة شاملة من عالم الفن ، بما يسمى التصنيفات « الطبيعية » التي تعني بأكبر عدد ممكن من خصائص الأشياء المصنفة ، وبأهميتها النسبية.

والواقع أن جدولنا يقدم فكرة عن « طبيعة » الكيان الشامل للأختار الفنية وعالمها الرحيب (ونعني بلفظة « طبيعة » المنظومة العضوية للقوانين) . ولعلك لمحت أخيراً أننا لم نثبت في جدولنا سوى القنون البسيطة أو البسيطة ، أي تلك التي انفردت بجملة وحيدة من الخصائص الحسية ، أو على أقل تقدير ، بجملة متغلبة تغلباً واضحاً . فهي أشبه بالأشعة البسيطة للضوء الفني . . . ولست بحاجة إلى القول أن هناك عدة تراكيب كفيلة بإعادة إنشاء النور الأبيض ، إذا تعاون عدد من هذه الأشعة . ونستطيع بطبيعة الحال أن نجتمع في مجلدات ضخمة العديد من هذه القنون النوعية ، ومهما أردنا من مجموعات وأي فائدة ترجى من العلم بأن هناك ٩١ مجموعة نظرية في هذا الصدد ؟ حسبنا القول أن بعضها حتمي تقريباً . كالمجموعة التي تضم اللون والرسم والاضاءة المتدرجة . فلا يكون هناك « فن صرف » (كقولنا « صوتاً صرفاً ») ما لم يتغلب أحد هذه العناصر تغلباً واضحاً حتى يكون القاعدة الجماعية الأساسية للتركيب . وهناك مجموعات شاملة وسهلة كالتى تضم الشعر والموسيقى في الغناء ، وفيها تلتف حركتان متوافقتان في ضفيرة واحدة التفاف الحميلة حول الغصن . ويكفينا الآن أن نشير إلى اثنتين من أوسع المجموعات تشتملان في بناء واحد على أربعة أو خمسة من الأنواع الفنية المذكورة . أولها المسرح الذي ينطوي في أغنى أنواعه المركبة (كالمسرح الغنائي مثلاً أو الأوبرا) على كامل النطاق الممتد إلى يسار المحور الرأسي في جدولنا . ونخص بالذكر الموسيقى والشعر والتشثيل الإيمائي والرقص ، وربما امتد ظله إلى أبعد من ذلك ليحتوي التصوير والعمارة (في الديكور والاعراج) . وإذا نحن أسقطنا الموسيقى ، كانت

الغلبة فيه للفن الأدبي ، وأمكن عندئذ لنا أن نقصر المسرح (بجسمه الفيزيائي) على الكتاب وأن نتيح لخيالنا إعادة تركيب المجموعة من تلقاء ذاته ، من بناء ديكور وتمثيل ايمائي . أو بكلمة مختصرة كل ما يقتضي التنفيذ المسرحي من أداء مادي متكامل.

أما المجموعة الثانية فهي الفنون الصغرى التي تستجيب لتسمية غامضة غير موفقة وتشتمل تقريباً على جميع ما أثبتنا من فنون في النصف الايمن من جدولنا . فلفظة سبراميك مثلاً لا تدل في حقيقة أمرها إلا على تقنية اتخذت مادة لها فخاراً خزفياً معيناً أو صلصالاً صينياً يلصق (كاولان) مصنوعاً ومشوياً في النار . على أن الاعمال الخزفية ، اذا أحسن تحليلها بدت مؤلفة من بناء هندسي بالمعنى الصحيح (هو شكل الوعاء) يضاف إليه جميع ما يرفقه الرسم والتصوير والنحت من طاقات. فهذه الفنون الصغرى عامة مزيج يغلب عليها شكل هندسي يهدف إلى وظيفة معينة (كالصندوق والحوان والخزانة والعقد والسوار والطنفسة واللوحة التزيينية) كما يغلب الشكل الأدبي على المسرح .

وهنا أيضاً ، يحق لنا أن نعلل الترتيب الذي أخذنا به استناداً إلى فكرة تقريب الفنون المتعاونة فيما بينها ضمن مجموعات متداولة بين الناس أكثر من غيرها . وبالتالي وفر لنا هذا الجدول بشكل مبسط جداً صورة ملموسة لتلك المجموعة العضوية التي تؤلف عالم الآثار الفنية (وكان بناؤه الهندسي الواضح أبلغ دليل على احاطته ثمانية بالأمور الأساسية). وقد أشرنا في حينه إلى كل ما يضمه هذا العالم من تشابك وثراء . حسبنا أن نلقي عليه نظرة واحدة (فيما يخص موضوعنا العام) حتى نستخرج من أهم أنواع التضامن بين مختلف الفنون . ولنقم بتعدادها.

الفصل الثالث والعشرون

رسم اللوحات الفنية للسكينة

لقد بين لنا الجلول المشار إليه عدداً كبيراً من علاقات التجاذب الجمالية بين سائر الفنون . نميز فيها ستة أصناف رئيسية .

في المقام الأول ، هناك وشائج القرى التي تربط بين طرفي كل ثنائية ورد ذكرها ، ونصح أن تكون قاعلة للتجاذب بين فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية مثلما تصح على كل ثنائي يحتل نفس الزاوية داخل مخططنا . وهذا هو النوع من التجاذب الذي يجمع مثلاً بين رسم الارابيسك الذي نقشه دورر Duerr بالرأس الجفاف ، واللوحات التي حفرها رامبرانت بماء القصة ، أو بين الدور الذي قامت بأدائه ساره برنار في مسرحية « فيلورا » ورقصة انا بافلوفا paulova في أوبرا « كليوباترا » للروسي فوكين أو أخيراً بين ألوان الفنان فيرونيز في لوحاته ، والأصباغ التي تزين غلاف أحد الكتب أو بعض الأقمشة الشرقية . ذلك هو التجاذب بين الفن التشخيصي والفن الصرف الذي يلائمه .

والصنف الثاني من التجاذب هو ما يصل بين فنون الدرجة الواحدة جميعاً ، مما أثبتناه في جدولنا على الدائرة نفسها .

فقد ضمت الحلقة الداخلية مثلاً الفنون التي تتشابه تشابهاً عميقاً (على اختلاف خصائصها الحسية) لأن كلاً منها ينسق مادته تنسيقاً متمائلاً ، حسب إيقاعه الخاص ، ~~معظمها من خلال الإيقاع~~ ~~في~~ ~~الوقت~~ ~~الذي~~ ~~تتضمنه~~ ~~الاشياء~~ ~~والكائنات~~ المنتشرة في عالم الواقع أو الوهم . فلا تسجيب في تنسيقها وتشكيلها إلا لما يملئ البناء الجمالي للكائنات ~~التي~~ ~~تتضمنها~~ ~~الاشياء~~ ~~والكائنات~~ ، وانسياب الاربابسك أو حركات الرقص . تتصل فيما بينها بقرابة حميمة ، لأنها تعيد نفس الجهد الخلاق المباشر داخل النطاق الذي تخيرته أصلاً . وتبتدع عوالم تقوم بنفسها وتكتفي بذاتها دون أي تلميح إلى حقائق خارجية . وغالباً ما تيسرت لنا مفردات هذا النوع من التجاذب ، تحدثنا عن الطابع الموسيقي الصرف لتوافق الالوان ، وعن طابع الأرابسك أو الطابع الراقص في أحد الرسوم الذي أطلق العنان لخطوطه المنحنية أو المدببة مستعيناً بالريشة أو الأزميل . وهذا أيضاً - ان شئت - هو وجه الشبه بين قطعة موسيقية من نوع المتسلسلة (للموسيقي باخ) وبين الخطوط التزيينية التي يزدان بها إناء خزفي من أواني اوريينو الإيطالية .

أما فنون الدرجة الثانية التي أثبتناها في الدائرة الخارجية من مخططنا فيرجع تماثلها إلى اللحمة المزدوجة التي تنتظمها : في المقام الأول موسيقاها الداخلية البدائية . وفي المقام الثاني ما تكتسبه من تضخم انطولوجي (ان صح القول) مستمد من عالم الأشياء والكائنات التي تطرحها من ابداعها الشخصي . ويؤول هذا التماثل أحياناً إلى مطابقة في الشكل الثانوي

إذا أشار التشخيص المتنوع إلى الكائنات نفسها أو على أقل تقدير إلى كائنات من جنس واحد . ويحدث ذلك عند التلميح البقيق إلى الطبيعة أو إلى وقائع كونية خارجية . وكلما ازدادت دقة التلميح إلى ما نراه في العالم الخارجي - أو في الحياة الملموسة - كلما تحول ذلك التجاذب إلى تواصل بالمعنى الصحيح ، وبوحي الأشياء المشخصة . وهذا هو الجواب الذي نجده مثلاً بين مقطوعة « الصباح » للموسيقي غريغ وتمثال « الصباح » للفنان « إشتاين » وقصيدة الصباح للشاعر لو كنت دوليل ولوحة الصباح للفنان كورو (الذي خص هذا الموضوع بعدد لا حصر له من لوحاته) . كما نجده أيضاً (إذا تطابقت الحادثة التاريخية الفردية) بين معركة « مارينان » التي صورها ميشليه في الأدب وجانكان في الموسيقى وبونتان في النحت وفراغونار الابن في التصوير . ونحن لا نعي هنا تطابقاً في المضمون ، فهذه لفظة خادعة تثير أسوأ أنواع اللبس والخطأ (كما سوف نرى في موضوع الفن الأدبي خاصة) إنما نعي تطابقاً في القصد الذي يرمي إلى إنشاء عالم ما . (واردنا بلفظة « قصد » مفهومها الفينومولوجي ، أي أن هناك - ان صح القول - نقطة التقاء واحدة في العالم الخارجي ، هي التي أملت أشكالاً ثانوية متطابقة على أعمال تتصل فيما بينها بفضل ما تصوره من أشياء ، رغم اختلاف الفنون والتقنيات .

ولنذكر - رابعاً - هذا النوع من التجاذب الناجم عن توسط عنصر يقوم بتوحيد العمل الفني المركب . ولا يقف الأمر عند حد التعاون الذي يجعل الأساليب منسجمة بصورة اجمالية ، إنما هناك تجاوب بالمعنى الصحيح أي ينبغي لكل واقعة جمالية بسيطة ان تدعن لكل م

تستلزمه الوقائع الأخرى ، وان توفر لها الاطار الذي تستند اليه - ن
صح التعبير - في حركاتها الاساسية . ولنتظر مثلا كيف يتلامم النص
مع الموسيقى في الأغنية تلاؤما متبادلا . وهناك الوف الأمثلة ، في هذا
الصدد ، يقدمها العمل المسرحي المركب في اغنى صورة ، وأيضاً ذلك
المزيج من العمارة والنحت والتصوير . كذلك استجابت رقصات الباليه
التي وضعها بوشان Beauchamp لبعض مشاهد مسرحية مولير
« الغضوب » فضلا عن موسيقا جورك اوريك Aoric التي ألهمها
للمسرحية ذاتها ، وان باعدت بينهما ثلاثة قرون (كما استجابت
هندسة بنتلي pentelli في كنيسة سكستين استجابة مضاوئة مع
لوحات سيفنورلي ويروجينو وميكلانجلو) بالاضافة الى الموسيقى
الدينية التي نظمها بالسترينا واليغري Allegri والتي تعزف في
الكنيسة المذكورة اثناء الاحتفالات بعيد الفصح والميلاد وجميع القديسين
ويرأسها البابا بالذات) .

بقي لدينا أخيراً لوفان من التضامن بين الفنون ، لم تيسر الإشارة
اليهما في جدولنا لانه اختص بصعيدين وجوديين (الظاهري والشيئي)
حيث يتم الانفصال بين الفنون الجميلة . ونحن لم نلتزم باثبات الصعدين
الآخرين (المادي والمفارق) لانهما لا يشتملان على أي اختصاص من هذا
القبيل . فهما اذن يتيحان لجميع الفنون ان تتواصل فيما بينها على هذين
المستويين أي فوق النطاق الذي انفصلت فيه وما دونه .

ف نجد ، على صعيد الجسم الفيزيائي ، سائر المشاهدات التكنولوجية
الناشئة عن عدم تحديد الخامة ، أو بالأحرى عن تناثر الخامات نفسها
في سائر الفنون تناثراً لا حصر له . هناك مثلا التمثال القرموني المصنوع

من الزجاج الأزرق العاتم ، والابريق الزجاجي المصنوع في مدينة مورانو الايطالية ، والفسيفساء البزنطية التي تستخدم الزجاج أيضاً ، ملونا كان أو مموها بالذهب في تصوير الملكات والاميرات ، والنافذة القوطية التي تعتمد الى الزجاج الشفاف في تصوير القديسين والحيوانات الرمزية ، ومنه ينسل الى الكنيسة ضياء جليل معتم . كل هذه الايات الفنية جعلت النحت والفنون الصغرى والتصوير والعمارة تتفق على استخدام خامة واحدة هي الزجاج ، وتنتهي الى تقنيات ماثلة .

وفي الأجواء العليا ، أو في قمة الهرم ، يطالعنا لون آخر من التجاذب الذي يجمع في ارتقاء مشترك غررا فنية توحى بنفس العالم الغيبي . وهذا النوع من التضامن الفني على جانب كبير من الغموض ومن المزالق الكثيرة التي يتعرض لها الباحث في تحليله . فلا يستطيع في معظم الأحيان ان يميز بينه وبين مجرد التطابق في الجو العاطفي أو القرابة في الأسلوب ، ولا سيما اذا كان هناك توافق يكمل اعمالا مركبة ومتعاونة . نذكر على سبيل المثال عددا من القطع الموسيقية التي تواكب المشاهد المسرحية أو تمهد لها ، مثل موسيقا كوريولان أو ابغمونت Eqmont التي وضعها ييتوهفن لمسرحية شكسبير ومسرحية غوته ، أو بعض الصور التي انتجها دورر لسفر الرؤيا ، أو تلك التي وضعها دوريه لقصائد كولريديج ، أو ستىكا Styka لمؤلفات ادغار بو حتى المشاهد التي اقتبسها دولاكروا من الشاعر بايرون . ويبدو في هذه الآثار متفاوتة في نجاحها ان هناك جهدا يتوج علاقة القريبى بين مؤلفات متجاوبة على صعيد

الموسيقى والتشكيل والأدب . ويحاول هذا الجهد ان يفصح عن شيء واحد يتعلم الافصاح عنه ، أو يحاول ، بفضل صياغة سحرية متباعدة ، ان يستحضر جوا رقيقا مشتركا يلوح لنا من بعيد وفوق هذه القمم قد تتحد روحيا جميع آيات الفن من بعض الوجوه . وربما كان هذا البعد المفارق يؤلف فيها جميعاً نفس الواقع ونفس الوجود الرفيع .



الفصل الرابع والعشرون

نظرة مملئة أخيرة على منظومة الفنون

لا نريد الاسهاب في جميع أنواع التضامن بكل حذفها ، فقد يحتاج الأمر الى مجلد ضخم . حسبنا التصدي لبعض المسائل الجادة ، المقيدة والملحة تقنيا ، التي يطرحها التضامن المذكور على علم الجمال المقارن . ولكن لابد لنا قبل ان نحول عن قضية المنظومة الفنية ، من كلمة موجزة تزود القارئ بنظرة اجمالية في مسألة اضطرنا البحث الى تفريقها من أجل تحليلها .

لقد تحققنا من ضرورة تقسيم الفن على المستويات التي تتيح له بعض الخيار الحاسم ، كالخيار بين مختلف الخصائص الحسية على الصعيد الظاهري ، والخيار بين ملازمة الأشكال للعمل الفني ذاته ، أو لما يطرحه على الصعيد الشبهي . ولا يفوتنا ان نذكر بان الفن عبر هذه المستويات التي ينقسم فيها (كما يتبدد الضوء عبر الموشور) لا يغير شيئاً من انطلاقه ونشاطه وما هيته وتفكيره .

وليس من حرج علينا ان نستخدم التشبيه التالي :

إذا أنت اغمضت عينيك ، رأيت تحت جفنيك المضغوطين قليلا
 اخلاطا من الومضات العابرة . ثم يطالعك على خلفية مظلمة مزيج متألق
 يتألف تارة من « اوراق نباتية أو فزارة طحلب ناعمة لاحصر لها »
 وتارة اخرى من « مربعات متنوعة تشوبها صفرة كالحبة وتخللها
 نقوش غامضة » . ويتتهي بذلك الأمر الى رؤية وودة مشرقة كالتي تشاهدها
 على نوافذ الكنائس ترسم اطرافها برعشة والحاح تنقبض حيناً
 وتنفرج حيناً آخر ، قلبها بتفسيجي مظلم لا يلبث ان يبدو زاهياً ثم
 ينقلب الى اللونين الأصفر والأخضر ، بينما تشطر الحلقة المحيطة بها
 وتستحيل الى السنة من اللهب البرتقالي فالأرجواني . وعلى شبكة العين
 تتوالى صور تتراصف وتتعاقب أو تتعاق وتعود الى الظهور في فترات
 منتظمة وفي الأشكال نفسها المشابهة للزهور . فإذا هي كؤوس وضاءة
 تتلألأ بألوف من الألوان القاتمة أو المتهلجة في ضيائها لكنها لا تمثل
 الا مجموعات زخرفية . على هذه الشاكلة ، كانت فنون الموسيقى
 والارابسك والرقص توفر للتأمل الجمالي الوف الأشكال الماثلة لما
 توفره هذه الأضواء المرتعشة ، مع مزيد من الثراء والتنسيق والتأثير
 بما لا يقاس . تلك هي الدرجة الاولى في الفن .

وإذا غلب عليك النعاس واسترق الكرى خطاه الى جفنيك بنعته ،
 تغير الكون كله تغييرا اساسيا فلم تعد تشاهد الوردة الكنسية المتحركة ،
 بل ظهرت امامك فجوة سحيقة بين الغيوم السابحة في الفضاء . ومن
 خلالها بدت لك مروج خضراء وكنيسة ووجه انساني يفتح جفنيه ليرنو
 اليك بطرف ناعس حنون . ثم يعبر حصان ينهب الأرض ، وتتبعه
 بد تمد اليك زهرة . فإذا افقت من غفوتك لم تجد سوى الوردة

الزخرفية للكبرى التي تهتر داخل مجموعة الصور المتراصة المرتشة والتي اقتبست منها تلك اليد وتلك الزهرة خطوطها والوانها . وبذلك قدم لك المشهد المتحول في التواني القليلة من الحلم ما تقدمه القصيدة أو اللوحة أو المسرحية ، فكنت في الدرجة الثانية من الفن . الا أن البقعة اتاحت لك ان تميز كيف تدخلت الظاهرة الشكلية المحضة كما لو كانت الأساس الابقاعي أو الصوري البحث ، وقمت بتأويلها ، في ومضة خاطفة ، على انها قرينة تشير الى اشياء ذات كيان خاص .

في اثناء ذلك كله ترك العلم في قرارة نفسك انطبعا غامضا لنداء مجهول لهف اليه فؤادك وكأنه يوحى اليك بسر خفي مكتون ، وان توقعت مسبقا ، كما لو شعرت انك منه قريب .

ولا يخفى عليك : بعد ان قرأت هلمولتر Helmholtz والممت بأعمال بوركنج ان هذه الرؤى العجيبة فاجمة عن مجرد الضغط على جفنيك وانتقال هذا الضغط الى الشبكية حيث بدا اللون الأرجواني وهو يتبدد ويتركب ، كما نشأت بفضل جذع العصب البصري وجذوره (لكنك انسيت ذلك كله في غمرة التأمل ولم تفكر فيه) .

لدينا هنا مختلف درجات الفن ومستوياته الوجودية فيما يشبه النموذج المصغر الطارئ والطبيعي تقريبا (أي انه ليس طبعيا بالمعنى التام ، فقد اقحم التفكير الفني في هذه العملية وأخذ يتأمل ويفسر ويشرح بعد ان قام باعداد الجهاز الفسيولوجي - النفسي الذي يعمل هنا وهياههض الشيء) . وما على الفن الا ان يعاود العملية ذاتها ، على نطاق أكثر اتساعا وتنوعا واستقرارا وثباتا بما لا يقاس . وبوجه خاص لأن الفن يتحكم في انحاء الامور الباطنية (وهذا هو الفارق الشاسع بينه

وبين العملية السابقة) وينسقها حتى يظفر بتلك الرؤى العجيبة التي لم تعد طارئة بل مقصودة في حذاويرها ، وهو لا يعرضها فقط على رأى منك بل أيضاً على سمعك ولمسك وحواسك العفوية . وسواء اقتصر على ابداع اعمال زخرغية بحثة تتألف من أضواء والوان وأصوات وحركات استنادا الى بواجر هذه الظواهر العاصفة وقصصها الهادر ، أم استأثر لنفسه ، عند انتقاله الى الدرجة الثانية ، بتلك الهلوسة الارادية الناعمة والمنظمة التي تصاحب التأويل الواقعي ، فهو في كلا الحالين ينشيء على هذا النحو عوالم بأسرها ، وما يزال يبدى ويعيد في أعماله المبدعة وكأنها من صنع الألهة خالقة الأكوان .

وواضح ان هذه الملاحم الشاملة تجتاز الحساسية الانسانية وتتجيد بعناصرها الكيفية وبنية ادراكها كما تستثمرها - وتلك هي العبرة من التشبيه المشار اليه .

الفن ، كما أسلفنا ، شاسع مترامي الأطراف بحد ذاته ، يعمد نطاق الفنون الجميلة ، فهو قائم أيضاً - كقوة صانعة للعوالم والكائنات - خلف تلك التخوم التي تحدد حساسية الإنسان وفعاليته في تنظيم الأشياء (وادراكها) .

على ان هذا الجانب من الفن الذي يتدرج - ان صح القول - تحت لواء الحساسية الانانية وطاقته المدركة هو على وجه التحديد ما يؤلف الفنون الجميلة . فلم تكن في جملتها سوى التعبير عن تحكم الإنسان بتلك الحساسية التي تتخللها خطوط القوة لنشاطه الخلاق . ولو أنا تحدثنا بلغة الأساطير لقلنا : جرت المقادير وكأن الاله لم يتخير من سائر العوالم الممكنة عالماً واحداً فريداً من أجل ابداعه ،

بل قال لهم : « ها أنذا افتح أمامكم الأبواب جميعاً . فلينتقل كل منكم لتأكيد ذاته وتفتحها وتكاملها الناصع المبين . وسوف آخذ بيدكم جميعاً نحو الوجود ولا أضحي بواحد منكم ، بل اجعل الوجود واسعاً ليستوعبكم أجمعين » . فإذا أنت تصورت عقبة الوجود الكأداء ، وهذا الاتِّباق الهائل لآلوف العوالم التي أثرتها في محبتها حكمة واحدة ، وأخذت بيدها سوء بسواء على الطريق المؤدي إلى الكيان ، لتكون لديك اذن صورة تظم عالم الفن بأسره .

هب ان الله استأنف حديثه مع هذه العوالم المنبثقة قللاً : « إنما أريد ان أجعل الإنسان شاهداً عليكم ، وان الزمكم الزاما اضفيا ان تبيينوا له وتستخدموا ، دلالة على وجودكم ، من الخصلتص الحسية والأدوات النفسية ما يعينكم على الظهور أمامه حتى يدرجكم في حياته مثلما أدرج ذلك العالم الذي حسبه متميزاً وأراد ان يسميه بالواقع ولن أقهم وزناً إلا لمن يستطيع منكم ان يؤثر في نفسه ويهز جميع أوتارها على حد سواء » حيثل « وفي حدود ذلك الالتزام الضيق الذي يشهده الإنسان ، كانت العوالم الاربعة هي التي تؤلف المنظومة التي تتكشف لنا في غرر الفنون الجميلة .

قلنا ان منظومة الفنون الجميلة ما هي إلا تعبير الإنسان عن تحكمه بحساسيته الإدراكية التي تجتازها خطوط القوة الخاصة بنشاطه المبدع . معنى ذلك ان التصور في ابداعه الشامل يخبط على جميع الأوتار خبط عشواء وفي صخب بالغ . إلا ان الفنون أكثر منه تعففا ورقة وصفاء . وربما كانت أضعف منه لكنها تستبدل بضعفها دقة التأثير . فهي لا تبلغ إلا ما ينبغي لها بلوغه ، مستمتعة بانشأتها الصغيرة ولمساتها الخفيفة

فقط . لكن أصفى هذه اللمسات كافية لتوحي إلينا بالعالم المصغر المرهف
المثير لقطعة موسيقية ، أو لتعبر بلمسات الألوان والأضواء عن العالم
الذي يطالعنا ، تيسيان وفيرونيز ، وبلمسات البيان عن دنيا
اللاياذة من أفيل وباتروكل إلى الآلهة زوس وافروديت ، ودنيا
« العاصفة » (شكسبير) من الساحر بروسيرو إلى أريسل .
وكالبيان من عالم الجن . وهناك أخيراً فنون تسعى إلى عزف عدة
أوتار عزفاً متناغماً . لعل من الصعب على الفنون المذكورة ان تكون
لها الغلبة بسهولة . ويسر ، فهي تلبو قياساً على مجال التصور الواسع
المتشعب أضف منه وافقر ، لكنها أصفى منه ، وهي نبذة بسحر
نقائنها وتركيزها على الجوهر . وان ما تزودنا به ، في كل أثر من أثارها ،
قد يكون صورة مصغرة لاحد العوالم . لكن كل صورة كون بأسره .

• • •

الباب الخامس

الموسيقا والآداب

الفصل الخامس والعشرون

ما يزعم من علاقات مباشرة

بين الحواس

ليس في وسعنا - بطبيعة الحال - ان نخوض في جميع العلاقات المتبادلة بين الفنون الواحدة تلو الأخرى (وربما أطلعنا أحد الرياضيين بحساب بسيط انه يوجد ستة وستون فناً مركباً إذا جُمعت الفنون الاثنا عشر أزواجاً) . وسوف نقصر أنفسنا على دراسة بعض الأمثلة التي نراها أهم من غيرها .

والمسألة الأولى التي أشرنا إليها ولا بد لنا من معالجتها هي مسألة هذين الفنين الموسيقا والأدب ، فقد كان لهما وضع خاص في جدول الفنون بسبب تكاملهما التام تقريبا .

على اننا ، قبل التصدى لهذا الموضوع . سوف نلم المامة سريعة بقضية ، ربما تساءل القارئ عن سبب أعراضنا عنها حتى الآن ، وهي : قضية العلاقات المتبادلة بين مختلف الحواس (بمزول عن الفن) ، والتي قد تنشأ نفسيا وموضوعيا . هل نستطيع اقامة علاقات بين الفنون استناداً إلى مثل هذا التجاوب المباشر بين احساس وآخر . ونحن جميعا

نذكر قول بودلير في « الرياحين والألوان والانتقام المتجاوبة فيما بينها » .
وقول رامبو في الحروف الصوتية التي يسمحها ملونة ، بالإضافة
إلى بعض العقائد الأدبية التي اعتنتها « الرمزية » في أواخر القرن الماضي .
أنا أرجأ النظر في ذلك كله ، أولاً لأن هذا البحث لا يعيننا إلى
ما نريد بل ينتهي بنا إلى نتائج سلبية . ولا تتوفر فيه نقطة ارتكاز نقيم
عليها علاقات حقيقية ومثبتة بين الفنون . ثانياً ، كان لزاماً علينا قبل
التعرض لهذه المسألة أن نثبت بعض النقاط التي من شأنها أن تضي
على الوقائع المذكورة قيمتها الصحيحة .

وقول بودلير بوجود « علاقات متبادلة » بين الحواس ، فضلاً
عن الذكريات التي كانت تراوده — على حد زعمه — من حياة سابقة ،
يوردها عادة النقاد وكأنها المحور الأساسي لنظريته الجمالية . وهذا
رأى مردود بعض الشيء . وربما كان قول بودلير من بعض الوجوه ،
أقرب إلى نظريته الصوفية منها إلى نظريته الجمالية ، فهو أثر من أثار
نظريته الجمالية وليس علة لها (راجع كتاب جان بوميه بطبيعة
الحال) .

وواضح أن لصوفية بودلير منابعها ، نذكر منها الشعر الإنكليزي
الذي أكب على مطالعته . فهو قد قرأ للشاعر شيلي وبخاصة قصيدته
« الروح الكونية » التي يقول فيها :
« كل نامة ونظر وضياء وصوت
متناغم مع تلك الموسيقى الشاملة
وكانها روح الحياة وجوهرها
أو رجع الصدى لحلم يسبق وجودنا الراهن »

وكان غوته من أقدم الذين دعوا إلى فكرة العلاقات المباشرة بين الحواس . ولقد قرأنا ما كتب حول مذاق الألوان ، كالطعم القلوي للون الأزرق والطعم الحامض للون الأصفر . ويرجع هذا كله إلى نظرية في التجارب الكوفي الشامل تنحدر من أصول قديمة عكرة مثل « نظرية التعاطف » و « التوقع » والأواصر المتبادلة بين العالمين الأكبر والأصغر ، كما تعود إلى الافلاطونية والافلاطونية الحديثة من خلال السويسري باراسلس paracels والبلجيكي فان هلمونت ، وإلى تطير الفلاسفة الأولين وما اتفقوا من جهد في سبيل تبرير العرافة والتنجيم والتنبؤ بالمستقبل في كبد الحيوان وتحليق الطير .

فاذا تناولنا الموضوع من ناحية الأفكار والمفاهيم التي يأخذ بها علم النفس ، أمكننا ان نتطرق هنا - بصورة مفيدة - إلى زمرتين فقط من الوقائع : الأولى اندماج الحواس وأشهر أنواعه « السماع الملون » والثانية علاقات التداعي التي يكتسبها الفرد على مر الزمن .

أما موضوع اندماج الحواس فقد كانت قصيدة رامبو هي التي لفتت إليه انتباه الجمهور ، لكن تاريخ معرفته يرجع إلى عهد موغل في القدم .

وواضح الا تصح هذه الوقائع لكي تكون قاعدة لعلاقات أساسية متبادلة بين الفنون . فالظواهر المذكورة ليست من قبيل الهلوسة الثابتة المطردة ، بل هي ضرب من الإيحاء على جانب من الغموض (مثلاً « يخال لي » ان الحرف « أزرق اللون ، أو يوحي لي « باللون الأزرق ») وهي ذائعة في الناس لكنها مختلفة اختلافا شديداً من شخص إلى آخر .

فلا اجماع حول ألوان الحروف الصوتية ، باستثناء غلبة احصائية لحرف الأسود . ماذا أراد الأديب استثمارها فنياً ، استقصى فهمه على الذين لا يشعرون بمثل هذه الظواهر ، وقد يقف موقف التقيض أو النشاز من يحسون بها ، احساساً قوياً ، ولكن في ألوان مغايرة . وربما كان هذا النوع من « التلوين » شديد الوقع في نفوس من يتأثرون به ، وعائفاً يحول دون تذوقهم الطبيعي لموسيقا الشعر . فأنا مثلاً أرى الحرف أزرق اللون (كما يراه رامبو) ، فهل يكون لزماً علي ، اذا حدثني الشعراء عن الورود أن أتصورها دائماً زرقاء اللون ؟

ومثل هذا في العلاقات التي يسفر عنها التداعي (ولعلها مصدر أكبر عدد من ظواهر الاندماج الحسي) . فاذا قدر لي أن أشعر بقيام علاقة وثيقة وقرابة موحية بين أريج يسطع بشدة من بعض أزهار الحديقة عند الأصيل ، وبين صوت قطرة من الماء تسيل من صنبور لم يحكم اغلاقه ، وكان هذا الشعور مغموراً بهالة من الترقب والتوجس لا أدري كنهها (وسبب ذلك كله غائر في غياهب النسيان من الطفولة) ، ربما أمكن لهذا الشعور أن يسبغ أحياناً لمحات شخصية تقريباً على طريقي الخاصة في العيش ، لكنه في قرارة أمره لا يعني أحداً سواي .

وهذه التداعيات بالغة الأثر من الناحية الفنية ، وقد تلعب دوراً خطيراً في الابداع الفني ، ولا سيما اذا كانت نائية ترجع إلى عهد الطفولة ومشحونة بفتنة قوية ضاع أصلها في غياهب الزمن أو في هالة من الإعجاب القديم . والثابت أن الشاعر لا ينبغي له بل لا يستطيع أن يعتد بها حتى ينقل إلى قارته ذلك السحر الذي أصاب شغاف قلبه ،

ويعمق به قصيدته . أولاً لأن هذه التذاعيات ليست بالضرورة على مثل تلك الحال عند غيره من الناس . ثانياً ، لأن قصد الشاعر ليس على وجه الضبط استثمارها والاقادة منها بالنسبة إلى قارئه ، بل أحداث ما يعادها في نفس القارئ دون اللجوء إليها ، متوسلاً - على العكس - بوسائل أخرى تقضي إليها .

وفي مقالة عنوانها « الراين » يروي لنا هوغو في شيء من التلميح العاطفي كيف استوحى قصيدته التي مطلعها :

« كان إله الحب يطرق الحديد . وعلى رنين سندانه

رنا إليه الطير مرتفعاً » .

وخاتمتها :

« النظرات البريئة سهامي القاتلة .

« واعذب المقل شر كثافة لي »

وكان هوغو قد اعرض عن نشر تلك القصيدة في أحد دواويعه ، فهي تختلف في صناعتها اختلافاً شديداً عن أسلوبه المألوف . والأخرى بها أن يوقعها شاعر صغير من شعراء القرن الثامن عشر .

نقول : روى لنا هوغو للدور الذي لعبه في ولادة هذه القصيدة ضرب من التذاعي كان يغمره باحساس عجيب اذا سمع عن بعد مطرقة الحداد ذات مساء . وكان هذا الاحساس مزيجاً من شمس الأصيل ومناظر الريف مع دقة عارمة من العواطف والأحلام . هل تراه توقع أحداث نفس التذاعي عند قارئه حتى يفجر دقة شعرية بمجرد تشبيه إله الحب بالحداد ؟ الفكرة بحد ذاتها صيانية

تافهة . إنما الذي أرادته هو أن ينشئ ، لقارته ، انشاءً جديداً هذا المزيج السحري التناغم الذي اهتز له قواده . والقول بغير ذلك معناه أننا ننسب إلى فنان بارع سذاجة أولئك الذين يحسبون أنفسهم قادرين على النهوض بعمل شعري وبعث النشوة في النفوس إذا اقتصرنا على ذكر الشفق والطير والورد والغرام ، اعتماداً على الهالة العاطفية لمثل هذه الألفاظ . سنة الشاعر - على النقيض من ذلك كله ، أن ينشئ ، كالحجارة الكريمة ، جواهر مركزة (عاطفية وغيرها) وأن يخلقها خلقاً جديداً وأن يدعمها بالفن ويخرجها بأنغام رائعة مستحدثة . فإذا احتاج إلى شعر يوحى بالقمر ، فعليه أن يبتدع أقماراً . ولكنه إذا اقتبس ما هو جاهز في عالمنا المشترك (حتى يؤثر في قارته) وحمله على القمر الواقعي ، اختلس هذه المتعة . فلا يحتمل الفن الاتبعة ما يصنمه هو بالذات ، وربما كان مسؤولاً عن كون بأسره ، شريطة أن يكون مبدع هذا الكون .

وحين أراد شيلي أو بودلير أن يقلما بين أيدينا علماً .

« ثبتنا أركانه الحية أحياناً بنجواها الغامضة »

كان عليهما أن يبتدعا تلك

« الأصلاء المديدة » التي تمتزج عن بعد

في وحدة مظلمة عميقة .

وإن يبعثا في نفوسنا تلك اللحظة الرائعة التي تتجاوب فيها - بعض

الشيء - « العطور والألوان والألحان » .

وإذا أنت تساءلت عن صحة الواقعة ، وعما إذا كان الشاعر قد

حظي فعلاً بمثل هذا التجاوب ، أو اعتمد على واقعة ايجابية مشابهة ،

كنت كمن يسأل بعد قراءة قصيدة بودلير « بنات الهوى » ان وجدت حقاً غانية اسمها « دلفين » وأخرى اسمها « هيبوليت » وأفقت كلاهما .
يمثل تلك الأقوال ، أو كنت كمن يسأل ، بعد قراءة مسرحية شيلي « آلد شيشي » من كانت بياتريس قد أوعزت حقاً بقتل والدها ، كما لو أن حقيقة الواقعة التاريخية هي مصدر جمال مسرحية شيلي . وفي هذا ما فيه من سخف واسفاف

ولنطرح جانباً تلك الأفكار الساذجة :

لئن وجدت علاقات مباشرة بين الأحاسيس ، خارج الفن ودخله . فما هي إلا وسائل متيسرة لا يفيد منها الفن ولا تصبح أساساً تقوم عليه منظومة واسعة ومتينة من الروابط الفنية المتبادلة . فالعلاقات الوحيدة التي يأخذها الفن على عاتقه في هذا المجال هي التي ينشئها من عنده في علمه الخاص . وهي ليست « نقطة استناد يتكئ عليها السحر الفني وتكون سابقة له ، بل هي على العكس جزء من السحر الذي توصل به . ذلك هو « التضامن » بالمعنى الصحيح الذي يتحدث عنه بودلير : إنه داخل العالم الشعري ولا يحق لنا أدراجه في تلك الوسائل النفسية المتيسرة التي أشرنا إليها .

الطريقة الوحيدة لمعالجة هذه التقنية في جميع أبعادها ، هي أن نتبصر فيما اذا كان جرس الألفاظ في الشعر ، وجرس النغمات في الموسيقى ، والخطوط والألوان في التصوير ، والحركات في الرقص ، والحجوم في العمارة والنحت ، خليقاً بأن يؤلف ، على تباينه بحد ذاته ، عنصر نشاط واحد رائع يمارسه الفنان في ظروف متنوعة لكنها متوازية .

أو بتعبير آخر ، فيما اذا كان ثمة تجاوب وظيفي يقوم على وحدة
حميمية راسخة لنشاط متشابه دائماً مع ذاته (على بعد ما بين هذه
الممارسات المتباينة في عوالمها تبايناً حسيّاً) سواء اسمينا ذلك بالنشاط
تصويراً أم شعراً ، عمارة أو موسيقا .

علينا أن نتقرى الموضوع في هذا الاتجاه ، ولعلنا نظفر ، في ذلك
اللون من الأبحاث ، بمغتم مفيد وفير .

• • •

الفصل السادس والعشرون

حول مؤلفات لوجمية والعمل الأدبي

إن الروابط الوثيقة التي تشد الموسيقى إلى الأدب ، والأهمية الجمالية التي تتمخض من علاقاتها المتبادلة واشتراكهما في أعمال فنية مركبة ، والمناسبة المواتية التي يوفرها كلاهما من أجل دراسة بعض الظواهر الفنية التي تكون على جانب من الخطر كالإيقاع والهارموني ، هذا كله جدير حقاً بأن نفرد للموازنة بينهما مكانة مرموقة في أبحاث علم الجمال المقارن . ثم إننا أشرنا بصدد هذا ، في الفصل الحادي والعشرين في مسألة هامة تتعلق بالهيكل العام لحدول الفنون ، وقطعنا على أنفسنا عهداً بالعودة إليها . ولكن يحسن بنا ، قبل التصدي لهذه الأمور ، أن نثبت في المقام الأول بعض المفاهيم الدقيقة المتصلة ببنية العمل الأدبي ، على صعيد الطريقة المقارنة .

لقد جعلنا الأدب في زمرة فنون الدرجة الثانية التي تدعى أحياناً ، وبصورة غير موفقة ، بالفنون التشخيصية . « والحق أن الأدب لا يشخص شيئاً ، بمعنى أنه لا يسخر أصوات اللغة حتى يصور معالم

الأشياء التي يعرض لها ، أو يحاكي أشكالها ، على نحو ما تفعل اللوحة عندما تصور معالم الأجسام الماثلة فيها وألوانها . ونحن نعلم أن المحاكاة لم تكن أبداً غاية فنون الدرجة الثانية .

الذي يميز هذه الفنون ، هو أنها تعرض علينا (أياً كانت وسيلتها ، ولو رمزية بمحة) عالماً من الأشياء تختلف في كيفية حضورها (ولو كان رمزياً صرفاً) كل الاختلاف عن الحضور الملموس للأثر الفني . وهذا هو شأن الأدب ، ينطلق من الكتاب المفتوح ، كما ينطلق من قمقم سحري ، شخوص ومناظر وأحداث مغايرة لكل المغايرة للكتاب ذاته . وواضح أنه الأدب يذهب في كيفية إبعازه بالأشياء ، إلى أبعد ما يذهب إليه أي فن آخر ، متوسلاً فقط بإشارات عرفية اصطلاحية (وذلك جانب من طرافته التي يحسن بنا أن فقرها له) .

ولا يسيء هذا مطلقاً إلى كونه فناً من فنون الدرجة الثانية ، لأن الفنون التشكيلية ، هي أيضاً ، لا تستغني عن التوسل بوسائل رمزية في سبيل الإيعاز بالأشياء (كالشعار والصور الرمزية وما إليها) . الفارق الوحيد هو أن الأدب لا يكتفي باستثمار هذه الأدوات استثماراً كاملاً ، بل يستمد جميع شاراته من منظومة كانت أعدت مسبقاً ، وهي منفصلة عنه ، ونعني بها اللغة .

وهكذا فإن وضع الفن الأدبي مطابق لوضع الفنون الأخرى من الدرجة الثانية ، ونجد فيه الازدواج في الشكلين الأول والثانوي ، وتلك هي السمة الأساسية لمثل هذه الفنون .

ترى ما هو الشكل الأولي في نطاق الأدب ؟ إنه تنسيق أصوات اللغة تنسيقاً سورياً : كانسباب الحروف الصحيحة والمعتلة وتناغمها

ولإيقاعها ، أو بصورة عامة ، حركة العبارة والمقطع وتتابع المقاطع وما شاكل ذلك . (نحن نشير هنا إلى مبدء موسيقي من نوع « الميلودي » واطراد هذه الخاصة الحسية على خط واحد) . ولا ريب أن قطعة نثرية من مرثي بوسويه أو قصيدة من قصائد شيلي ، تقدم للتحليل الجمالي حركات صوتية من نوع الارباسك بالمعنى الصحيح ، وتلفت إليها الانتباه على نحو خاص حتى اذا فرزها التحليل ، أظهرنا على الشكل الأولي المشار إليه .

إلا أن صفحات بوسويه أو شيلي توحى إلينا ، في الوقت ذاته ، وتوفر لنا جملة من الوقائع تتميز من الناحية الانطولوجية كل التمييز عن المقاطع اللفظية المركبة والشكل الجمالي للعبارة (وهذا ما اسميناه « بعالم القول » كما في التصوير والتحت) . فالشكل الثانوي هو كل ما يستوجه المعنى الذي تشير إليه المفردات والعبارات المنشأة ، في المضمون الحسي لهذه الصفحات ، أو هو كل ما تدعو إليه رغبة المؤلف في إبداع هذا العالم من الأشياء . بغض النظر عن كل اعتبار لرخامة الجرس والإيقاع والتناغم الصوتي وما إليه .

والمهتمون بعلم الجمال الأدبي قد لا يتعمقون كثيراً في مثل هذا التمييز ، أو لا يتحققون دائماً من كامل خطورته ، ولا يحذوهم إلى ذلك ما نشاهد من تجاوب مع الفنون الأخرى ، حيث يكتسب التمييز بين الوقائع ذاتها وضوحاً وقيمة كبرى . واقتضت طريقتنا أن نمنع في تطبيق نفس المفردات على المجال الأدبي ، مثلما نطبقها على سائر الفنون ، حتى نشير باسم واحد إلى أمور متجاوبة في جميع ميادين الفن ، ولو

أنهم أدخلوا علينا استعمال لغة تقنية لم يألّفها محمّتهم الدراسات الأدبية. لعلنا بذلك نوفق بعض التوفيق في إيضاح عدد من الوقائع قد تظل غامضة لمن يعالج المادة الأدبية في مظاهرها الصريحة المباشرة فقط . وأبّاد إلى الاستشهاد بالمثال التالي :

في ميدان الأدب يغلب استخدام لفظة « الشكل » التي تنطوي على كثير من اللبس وتخفي وقائع هامة إذا اكتفينا بالمقابلة بين الشكل و المضمون (أو المحتوى) كما هي العادة في معظم الأحيان . والتميز الذي رصدناه في الفنون الأخرى — المسماة بالفنون التشكيلية — بين الشكل الأول والشكل الثانوي ووجدناه في الفن الأدبي متشابهاً كل الشبه هو تمييز أسامي . لكنه يفقد قيمته عند المقابلة (التي لا تخلو من محاذير) بين الشكل والمضمون كما يعملون إليها عادة في الأدب .

ولفظة « الشكل » تصح فيه عامة على ما أسميناه بالشكل من الدرجة الأولى . أما لفظة « المعنى » و « المضمون » فنصرف في شيء من الغموض أولاً إلى « عالم القول » وثانياً إلى هذا العنصر الهام الذي أسميناه بالشكل من الدرجة الثانية وله طبيعة صدرية بالمعنى الدقيق . إذ يجب علينا أن نحسب حساباً خاصاً في الأدب لما ينبغي تسميته أخيراً في تلك اللغة المبهمة وبصورة مفارقة ، « بشكل المضمون » .

ولنتظر في إحدى الروايات ، ولتكن « سالامبو » التي وضعها فلوير . فالوقائع التاريخية أو الوهمية التي تُولف عالم هذه الرواية ، تملك حركتها الخاصة ومعالمها وكيفية تسلسلها وتطورها ، بل تملك أيضاً ألوانها ومفرداتها التي اختصت بها . وعندما تصدى فلوير لطرائق

التعبير في قارطاجة تعيد بعدد من المفردات - مثل سالامبو وماتو وزايف الخ . . التزم في دراجها في أسلوبه كمجموعة صوتية ، كما التزم عند كتابة قصة « القديس جوليان » ببعض تعبير الصيد وتربية الطيور البحارحة ، التي أثرت في الأسلوب الشكلي (من الدرجة الأولى) لعمله الفني . ولقد أشرنا أيضاً إلى سياق الأحداث . لأن تطورها الزمني وكذلك التطور النفسي لما يجيش من عواطف في صدر الشخص الروائية ، هنا أمور متصلة بالشيء المطروح ، ولا تتعلق بالأفراد المستقل للعمل الفني ، والقضية هنا هي أن نعرف كيف نسلکہا في سياق القصة وشكلها الخاص ، وفي تتابع فصولها وفقراتها وعباراتها ، وهو تتابع يحدث على خط طولي واحد . فكان من الشائع جداً ، في فنون الأدب ، أن يعود الكاتب إلى الماضي وأن يسرد أحداثاً مترامة ومتوازية ، ولابد هذا السرد حتى يكون شكل الوقائع ، الكثيفة والمتفرعة والغزيرة ، ملائماً لشكل السرد الذي يجري حتماً على خط واحد .

على الكاتب إذن أن يقوم « بتقطيع » المشاهد (بالمعنى السينمائي لهذه اللفظة) أي تجزئة الحوادث المتشعبة الوفيرة إلى أجزاء متميزة يرمز بعضها إلى بعض في نسق متعاقب ، هو نسق السرد والعبارة أو العبارات المترافقة جنباً إلى جنب . وعلى الكاتب أن يحشر أحياناً في سلك ضيق وقائع ضخمة اشتملت ، بأن واحد على ألوف الأحداث كوصف معركة ، أو تصوير التطور النفسي المعقد والمتبادل في صور العديد من أبطال الرواية ، وغير ذلك من الأمور . وهذه الملائمة بين الحركة الخطية الخاصة بالسرد الروائي (وهو شكل العمل الأدبي) وبين الحركة الملازمة للأحداث وتطور عالم الرواية (وهذا هو « شكل

المضمون ») نقول : إن هذه الملائمة هي إحدى العمليات الفنية الملموسة والأساسية أيضاً في الفن الروائي ، من الناحية الجمالية .

فالرواية عالم بأسره يسير في موكب متلاحق. أو هي أشبه بكرة حشرت داخل سلك ، أو بمثابة زهرة انتشرت انتشاراً رخيماً شجياً . فتنظم هذا الموكب أو هذا الانتشار ، دون اتلاف العالم أو تخفيف الزهرة ، ذلك هو بيت القصيد في الفن الروائي .

من الأمور الهامة اذن أن نميز في الأدب بين هذين النوعين من الأشكال ، وهما يطابقان مطابقة تامة ما أسميناه بشكل الدرجة الأولى وشكل الدرجة الثانية في أعمال التصوير والنحت . وبالتالي كانت مسائل الفن الأدبي المشار إليها هنا ، هي التي نلقاها بالذات في صدد التمييز الزخرفي (أي اخضاع الشكل الثانوي لمستلزمات الشكل الأولي القائمة بجد ذاتها) كما نلقاها أيضاً في النحت من حيث التوافق والتراجع بين حركة الارابيسك الخاصة بالعمل الفني (مثل انسجام الأطراف ، والمظاهر المختلفة والأضواء والظلال وتوازن الكتل الخ . .) وبين الأشكال التي يريد النحات أن يمنحها للجسم الكثوي على هذا النحو (انظر ما قلناه حول تمثال الآلهة ديانا) ، على الفنان اذن أن يدرج شخصوه وملحقاتهم داخل حركة الارابيسك الخاصة باللوحة أو بمجموعة التماثيل حتى يعبر عن كيانهم وطبيعتهم الأساسية تعبيراً كثيفاً وعميقاً وحتى يحدث في الوقت نفسه انسجاماً زائحاً بالدلالات والمعاني بين هاتين الجميلتين من الأشكال . وهذه المسألة الخاصة بالنحت والتصوير مشابهة كل الشبه للمسألة الأدبية التي يعالجها الكاتب حين يدرج في حركة السرد مجموعة

من الأحداث ينبغي للقاريء أن يفهمها ويحسها ويمتلك ناصيتها على أشد ما يكون مضمونها حدة وتجسيماً وعمقاً .

فلو اكتفيننا بذكر « المشكلة الصوتية » إشارة إلى القيمة التعبيرية المباشرة لانسياب حركة اللفظ ، لكانت نظرتنا إلى الموضوع — فيما يبدو لنا — نظرة ضيقة . ولابد لنا أيضاً من أن نحسب حساباً للعديد من علاقات التوافق التي يستند إليها الكاتب حتى يحبك الشكل الأولي المباشر ويعمله منطقاً على الحادثة بالذات بفضل الإيقاع مثلاً وانسياب الحركة ، والعبارات أو الكلمات القصيرة أو الطويلة .

ويلاحظ أخيراً أن الفارق الأساسي بين الشعر والنثر يكمن في هذه العلاقة بين أشكال الدرجة الأولى وأشكال الدرجة الثانية . ويتعلق هذا الفارق بمفهوم التمتع الذي عثرنا عليه أيضاً في الفنون التشكيلية . فالشعر هو اللفظ المنتم الذي صيغ صياغة مطلقة (وإن كانت منسجة دائماً مع عالم القول وملتحمة معه) . ونعني بلفظ « المطلق » أن للشكل وجوداً مسبقاً ، يرضينا بمحد ذاته بعض الشيء ، ويبقى بغض النظر عن دلالة الألفاظ — متظماً من الناحية الجمالية ومقبولاً من الناحية الفنية . والنثر الذي انعدمت فيه كل سمة جمالية ، تستبد به معاني الألفاظ ويتحكم به « عالم القول » تحكماً تاماً ، فإذا استطعنا أن نحذف منه الشكل الثانوي لم يبق فيه ما يتصل بالفن (مثال نص القانون المدني الفرنسي ، أو نثر أوغست كونت فرضاً ، ولعله أسوأ كاتب في الأدب الفرنسي) . ولكن قد يكون هناك أيضاً نصيب (ونصيب كبير) من الفن — كما ترى — في عمل أدبي وضع على هذه الشاكلة . فبناء الأفكار ، وهندسة عالم قد يكون مستحدثاً بكامله ، ومنسقاً تنسيقاً

متقناً ، وان عرض علينا بألفاظ لم تستأثر بعناية الكاتب ، هذا كله من شأنه أن يجعل من البحث الفلسفي أو من مجموعة المقالات ، ولنقل أيضاً كون خشية ولا اشتقاق من إحدى الروايات ، عملاً فنياً بالمعنى الصحيح . ولا أدل على ذلك من رواية ستندال « الأحمر والأسود » أو روايته « راهبة بارما » .

أما التراث الفني الجمالي الذي يداني الشعر مثلاً نثر بوسويه وشاتوبريان ، فتتوالى العبارة فيه على نحو متع طيب المذاق (ولاسيما في استهلاكها وختامها وسبكها المتقن) لكنها ليست أبداً ، أو في معظم الأحيان ، حمية قائمة بذاتها أو سابقة في وجودها بحيث تحلق فوق النص وتفرض عليه مسبقاً ديباجتها ، بمجرد ضرورة الإيقاع والموسيقا ، بحذ ذاتهما ، وبغض النظر عما يتصل بمضمون المقردات .

بين هذين الشكلين أي انسياب الحركة الصوتية (من ناحية الإيقاع « والميلودي » الصرف للمقاطع النظرية) ، والبنية الخاصة لعالم الكائنات والمفاهيم والصور والمشاعر المتمثلة في العمل الأدبي — قد تضاعف (وهذا السؤال مفيد في الواقع) ما هو النور الذي ينبغي استاده إلى الشكل الصرفي والنحوي ، بوصفه عاملاً مورفولوجياً خطيراً بحذ ذاته في نطاق الأدب وقد لا نجد له مثيلاً في الفنون الأخرى ؟ الا يأتيها هو أيضاً بقيوده التي تتميز تميزاً واضحاً عن كل ما يفرضه الإيقاع والميلودي من شروط ، وكل ما يفرضه الاعتبارات اللازمة للشيء ذاته من جهة ثانية ؟ (كما ترى مثلاً في فن الترجمة حيث يظل الشيء متشابهاً في النصين ، وان انحضت الصورة اللغوية اختلافاً تاماً) .

والإجابة التي لا تخلو من الغرابة ، هي أن الشكل النحوي في الأثر الأدبي يتحدد على صعيد واحد مع قوانين المواد الأولية المستخدمة في القنن الأخرى وله أبعادها بالذات . ففي عبارة بوسويه وشاتوبريان يؤدي الصرف والنحو الدور الذي تؤديه في العمارة قوانين مقاومة المواد والتوازن القيزيائي والانتشار الضوئي في الإنارة الخ . . . وهذه المورفولوجية الملزمة للمواد ، كما هو معروف قد تدخل حيناً في نزاع مع المتطلبات الجمالية الصورية ، وقد توافقها حيناً آخر . وقد توحى أحياناً بالشكل الفني وتعلمه املاء تقريباً ، وإن ظلت متمايزة عنه كل التمايز . فالبناء « المنطقي » (كما يقول في معظم الأحيان) هو البناء الذي يتم فيه الانسجام بين هذين المبدئين المورفولوجيين بحيث يفي أحدهما بمقتضيات الآخر ويطابقه في نتائجه مطابقة تامة . ذلك هو شأن بعض الأبيات الرائعة البسيطة في الأدب ، مثل هذا الشعر الذي نظمته فاليري :

Et les fruits passeront la promesse
des fleurs . »

أو تلك العبارة التي كتبها شاتوبريان فكانت آية في الاتقان :

On eut dit que l'ane de la solitude saupirait dans toute l'étendue du désert .

وفيها تنسجم المفردات انسجاماً كاملاً مع القواعد المشتركة للمادة اللغوية المستعملة بحيث لا يستطيع أن نصوغها صيغة ثانية ولو لم نقصد إلى أية غاية فنية .

قلنا « المادة » اللغوية المستخدمة . ولعلك ، في الواقع ، قد أدركت أن هذه المعطيات المتصلة أصلاً « بجسم العمل الفني » (كما قصدنا إليه في الفصل السابق) من شأنها أن تجعل الامكانيات اللغوية المتاحة ،

جملة من الخانات تضطر الأديب إلى تسخيرها واستفاد طاقاتها على قدر ما يستطيع . فموقع النبرة الفرنسية ، مثلاً ، في جميع حالات النظم التي يراد منها استهلال البيت بمقطع منور ، يهيب بالشاعر إلى اللجوء إما إلى لفظة وحيدة المقطع (وهذا متواتر في شعر لو كنت دوليل) وإما إلى المنادى والأمر ، أو استخدام المعادلة التي تبرز لفظة وحيدة المقطع (وهذا أمر شائع عند فاليري) . وندرة الألفاظ الوحيدة المقطع في اللغة الفرنسية ، أمر يتعلق بالحامة التي يكره الشاعر على استعمالها ، أي المادة اللفظية المتوفرة له ، ويكون تأثيرها الفني مشابهاً تمام الشبه لتأثير تلك الحجارة الصلبة التي استخدمها المصريون في العمارة والنحت ، أو تأثير ندرة الخشب آتخذ الخ . . .

ولن نسترسل في هذه الأمور . وحسبنا الإشارة إلى أن القيود الملزمة للمادة اللغوية هي بحد ذاتها مستقلة عن الفن (وبالتالي لا يعتبر الشكل الصرفي ، في عداد الأشكال الجمالية التي يعتد بها في الأدب ، وهي ، على سبيل الذكرى ، الشكل الأولي والشكل الثانوي) ولا تكتسب هذه القيود أهمية فنية ، ما لم تقم تلك المادة الأولية اللازمة لإنشاء جسم العمل الفني بتحديد الامكانيات وفرض ألوان البنية تؤثر في الأشكال الفنية بحد ذاتها . وسوف نطالعنا هذه المسألة بالذات في مجال الموسيقى ، بصدد الأثر الذي تحدثه القوانين الصوتية الفيزيائية في تنظيم الواقعة الموسيقية تنظيمياً فنياً .

ولنعد الآن إلى المسألة الأولى المتعلقة بالوضع الخاص الذي يشغله الأدب (ولا سيما الشعر) مع الموسيقى في منظومة الفنون الجميلة ، وهو الذي يصلحها متكاملين من بعض الوجوه .

الفصل السابع والعشرون

الموسيقى والأدب فئات متكاملتان

قلنا في الموسيقى إنها فن من الدرجة الأولى ، وقلنا في الأدب إنه من الدرجة الثانية . أما الفن الذي يستكمل كلا منهما فلا وجود له تقريباً (كالموسيقى التي تكون تصويرية في أساسها ، أو الأدب الذي يحلوا من كل دلالة تشخيصية) .

أبحث لنا إذن تبسيط الجدول العام وجعل هذين الفنين في قطاع واحد ، فتكون الموسيقى في الدرجة الأولى والأدب قريبها في الدرجة الثانية ؟ ولا تحلوا الفكرة من اغراء ، لكنها بعد التروي والنظر غير ممكنة . فالخصائص البدائية في كل منهما (ونعني أصوات النطق في الأدب وأنغام الصوت الانساني أو الآلي المنسق في الموسيقى) متغاوة في تنظيمها وتفاوتاً شديداً ولا تتوغل قيام مثل هذه العلاقة . ولئن كان من الجرأة أن نضع النحت والعمارة في مثل تلك العلاقة المتبادلة ، إلا أن تطابق

الخاصة الحسية فيهما (ونعني الحجم أو الشكل في أبعاده الثلاثة) يبرر على أقل تقدير هذه الجراءة . والأمر على خلاف ذلك هنا . والثابت أن هناك صلات قوية من الناحية الفيزيائية والحسية بين هذين النوعين من الخصائص التي تخاطب السمع جميعاً ويتكون سندها المادي من اهتزازات لا تختلف إلا في تعقيد قوتها . لكننا إذا نظرنا في مدرج كل منهما (الأمر على جانب من الأهمية) كان البون شاسعاً . رسلم الأصوات النابعة من مخارج الحروف الصحيحة والمعتلة والمنظمة في مقاطع لغوية ، لأشأن له مطلقاً مسلم الألحان الموسيقية البحتة ، لافي عناصره الكيفية ولاسيما في بنيتها . والقاعدة الأساسية للعلاقة بين الأزواج توجب علينا ، عند اسقاط العامل التشخيصي ، أن نجد في فن الدرجة الثانية ما يوافقه في فنون الدرجة الأولى مندرجاً في أشكاله الأولية . خلاصة فكرتنا أن هناك لوناً من الموسيقى البدائية عند أقوام همجية أو بعض المتحضرين ممن يهتمون بتقليدهم (كما فعل داربوس ميلهو Milhaud أحياناً باستخدام الطبل والآلات الصاخبة وبزه في ذلك يلا بارتوك) يقتصر على تتابع إيقاعي و « ميلودي » إلى حد ما للجلبة دون الأصوات الصافية ، بفعل بعض الأدوات مثل الدف ، وجهاز « كزيلوفون » الذي لم تضبط صفائح والطبول الضخمة والصنج والجلجلال والجنوك وما إليها . ونحن نرى علاقة واضحة بين هذا الفن وبين ترديد مقاطع لفظية بحتة . لكن هذا الفن البدائي الذي ظهر في الأطوار الأولى للموسيقى لا يبدو أن يكون نواة لها . فالموسيقى ، بمعناها الصحيح ، لم تستقم إلا بعد أن اعتمدت النغمة الصافية أداة أساسية في بنيتها .

ورغم هذا المجال من التقارب البدائي ، تظل الوسائل الحسية المستخدمة في الموسيقى والأدب متباينة كل التباين . على أننا سوف نرى بعض الشيء عن قصور الموسيقى . وفي المقابل ، تستطيع الموسيقى أن تقوم مقام الفن اللفظي من الدرجة الأولى ، وبالتالي تغني عنه وتجعل وجوده ضرورياً من البعث .

في المقام الأول نلقي نظرة على الموسيقى .

أن تكون فناً من الدرجة الأولى فذلك أمر لا ريب فيه . ولا تعود معظم الآثار الموسيقية أن تكون حركات ميلودية محضة أو تفاعلات بين ألوان هارمونية (وأفضل مثال : الموسيقى من نوع التسلسل للفتان باخ ، أو مقطوعة شومان المسماة « اربسك ») ويعتمد كيانها الجمالي فقط على الأسباب الملازمة لبتائها الصوتي وانسياب ألحانها وتمازج إيقاعها وتهدج نغماتها المتتابعة . والذين لا يجلون في الموسيقى لذة ومتاعاً ما لم توح إليهم برؤية معينة مثل سبحات الأحلام الغامضة ، أو صور الأزهار والمناظر والأجسام الراقصة والوجوه -- هم في الواقع لا يمجون الموسيقى أو لا يؤدون لها حقها من المودة والتقدير .

على أن الموسيقى الخالصة التي لا تصور شيئاً ملموساً ، ليست كل الموسيقى . ومع أن هذا الفن لم يستقر أبداً في الدرجة الثانية ، إلا أنه يذهب بعيداً -- وأبعد مما نظن -- في مجال التصوير .

ونحن لا نغني مجرد « المشكلة الصوتية » مثل تفريد الطير أو هدير الموج (أو صفير القاطرة) فالمحاكاة كما نعلم ليست إلا إحدى الوسائل البدائية التي تتوسل بها فنون الدرجة الثانية . فهي تعتمد عادة إلى الإيعاز

أو بتعبير أدق ، إلى تغيير حركة الشكل الأولي لغايات تصويرية . ولا أدل على ذلك من الموسيقى . فقد يتعذر علينا في معظم الأحيان تحليل الترابط بين بعض الألحان أو في مسار « الميلودي » تحليلًا تاماً استناداً إلى مستلزمات البناء الموسيقي القائم بمجد ذاته . وفي فترة ما من قطعة باخ ، صلب المسيح حسب انجيل متى « ينتهى إلينا لحن مرافق سريع يجتاز على حين غرة مجرى الطبقة الموسيقية بأسرها وكأنه يهوى من شاطئ على نحو غريب ومفاجيء من الناحية الموسيقية ، ولو أنه أدرج في سياق المقطوعة ادراجاً حسناً . فإذا نحن لم نطلع من انجيل متى على أن ستار المبد قد تمزق في تلك اللحظة من الأعلى إلى الأسفل ، لما وقفنا على السبب الصحيح لهذه الظاهرة الموسيقية . وليس في الأمر تقليد أو محاكاة ، لأن مفهوم الانتقال من الأعلى إلى الأسفل إشارة إلى نعمات متفاوتة في تواترها ، هو مفهوم اصطلاحي . ولقد درجنا على هذا الاصطلاح ، ولا نتردد في اصفاء قيمة إيجابية بل تصويرية على المقطع المذكور .

وكثيراً ما تطرأ تحولات موسيقية متميزة بقيمة مماثلة : كالنغمات المنخفضة العريضة والنغمات الحادة المرتفعة التي تعرب عن التناقض نفسه القائم بين الظلمة والنور ، ثم النغمات البطيئة أو السريعة ، المهموسة أو المتضجرة بنقطة ، والتردد في اختيار المقام الموسيقي ، والايقاع المبهور أو المتضلع ، والحركة المصاحبة التي تتقدم تتدأ عارماً وكأنها شدت إلى شكل الأحداث وما إلى ذلك . فليس من قبيل المصادفة إذا أصفينا لمقطوعة ديبوسي . Debussy . رقصة برغام « ان تجر في ذهنتنا قصيدة فرلين » من أغاني الخزل :

« روحك روضة أنيقة »

« زادها الرقص سحراً »

وأن نلتقط في القطعة الموسيقية بسهولة ويسر ، ما يقول فرلين عن :

« ضياء القمر الوداع الحزين

الذي يحمل الطير تحلم في وكناتها »

وأن نرى فيها تفجر :

« الرذاذ الرشيق عالياً بين صفائح الرخام »

وإذا لاحظنا أن الموسيقي قد ضمن علينا ، حتى المقطع الأخير بالنغمة

الحاسمة التي تحدد خياره بين المقامين الكبير والصغير ، فظل كلاهما

في حال من اللبس المتواصل. السنا نرى تعليلاً لهذا الموقف في أبيات

فرلين :

« كانوا ينشدون بنغم شجي

أغاني الحب الظافر والحياة المنيئة

ويدارون الدمع خلف ابتسامتهم » .

ولا يصح القول فقط : إن أحد العالمين يحتذي حذو الآخر ، أو

أن الموسيقي يستلهم الشاعر ، والأحرى بنا أن نقول : كان هم الفنان

أن يقدم بين أيدينا وقائع موسيقية من شأنها أن تثير في خاطرنا علماً مماثلاً

لعالم القصيدة وإن كان بالتأكيد أكثر إبهاماً (فتستجيب هنا الموسيqa

للشعر ، لا عن طريق النقل المباشر ، بل كأنهما رجع الصدى لعالم

واحد يطرحه كل منهما) .

وقولنا « إن عالم الموسيqa أكثر غموضاً » من العالم الشعري ، ليس

أمراً ثابتاً . لأن فرلين في حقيقة أمره ، لم يعرض لتلك الصور إلا لكي

يصف لنا روحاً إنسانية . فيكون من الخطأ الاعتقاد بالوجود الملموس لتلك الأشجار وأولئك الراقصين المقتنعين وتلك الطيور . بل لعل الموسيقي أقدر على التصوير المباشر « لوقائع الوجدان » كما يقولون ، من الشاعر الذي لا يوحى بها إلا عن طريق ملتوية .

ولا يفوتنا ان نذكر أخيراً ان هذه الروح المشار إليها في القصيدة ليست روح الموسيقي ذاته ولا الشاعر الذي قال فيها أنها تتمثل له « كروضة أنيقة » وما من شك أنها روح امرأة أحبها وأراد ان يتغنى بها ، ولم تكن روح الأديب الذي يسعى إلى التعبير عن خلجاتها والافصاح عن أفراحها وأتراحها (وتسوقنا هذه الملاحظة إلى مفهوم « التعبير » وما يسفر عنه من أخطاء ، مما يدعونا إلى النظر في هذه المسألة أكثر من مرة) .

هذه القيمة التصويرية يحق لنا ان نطلقها على الموسيقى الدرامية بأسرها وعلى سائر الأعمال التي تحاكي فيها الموسيقى بدقة تطور الأحداث ومنها تصوير الأهواء المتباينة . ولا بد لنا هنا مرة ثانية من ان نقف موقف الحذر من المزالق التي ينطوي عليها مفهوم « التعبير » (ولنا عودة إلى الموضوع بصدد الشعر (والرأي القائل « ان الموسيقى تعبر عن العواطف » إنما هو رأي مبتذل وخاطيء أخذت به نظرية جمالية بدائية جداً ، ويجدر بنا ان نبين في هذا المقام — ولو في اشارة خاطفة — مدى قصوره الشديد .

من الخير ان نذكر أولاً بما يعتري مفهوم التعبير ذاته من اضطراب وغموض ، حين ينصرف في كثير من التخييل إلى معاني متميزة كل التمايز وهي :

١ - الافصاح عن أمور داخلية .

٢ - الكشف عن هذه الأمور استناداً إلى أعراض خارجية (كقولك في وجهه « معبر » ومتحول انه ينبغي دائماً بوقائع نفسية ملازمة للتحول القيزيائي الظاهر) .

٣ - نقل ما يجيش به النفس من المؤلف إلى المستمع . ويفترض بهذه المشاعر ان تكون في نهاية المطاف متطابقة لديهما ، أو ان المستمع متبرها - على أقل تقدير - خاصة بالمؤلف الذي يتماطف معه .

٤ - وأخيراً ، الترجمة الفنية للوقائع التي يتضمنها عالم القول متوسلة بوسائل إيماية أو تصويرية .

فلو اننا اجتزأنا بمفهوم التعبير على دلالاته الأخيرة فقط ، التي تفيد الایحاء وكيفية عرض المشاعر من حيث هي وقائع يضمها عالم القول ، لكان ذلك سائقاً مقبولاً . ولا يصح هذا المعنى على كل موسيقى تصويرية نتحدثنا عن خلجات النفس فيما تحدثت به من أمور وآثذ لا ينبغي لنا ان نقع في التباس مع بقية المعاني ، بل علينا ان نتجنب استعمال لفظة تؤدي إلى جميع هذا الالتباس ، مكثفين بالقول : ان الموسيقى توحى بالمشاعر ، بصورة تشخيصية ، وتعرض لها كواقعة فنية مفترضة كما تعرض لبزوغ الفجر أو لأمواج البحر الهادر . لكن قصر الأشياء التي تعرب عنها الموسيقى ، بهذه الصورة ، على المشاعر فقط (أيا كان معنى هذه اللفظة) لا يقوم على أساس ، كما لو ان الموسيقى لا تملك أيضاً الافصاح عن الأفكار والصور والكائنات والأشياء على اختلاف أنواعها . أضف إلى ذلك ان الفن (ولا سيما الموسيقى) حين يفصح عن المواطن ،

بمواطف ينسبها إلى نفسه ، في الواقع أو الخيال ، أو إلى أحد شخوص المسرحية الغنائية ، أو إلى مستمع يتحدث الشاعر باسمه أو إلى كائن وهمي يرمز إليه بضمير « أنا » المتكلم ، ولا يقصد منه بالمعنى الصحيح لا المؤلف ولا المستمع ولا أي شخص من شخوص المسرحية . وهب ان الشاعر قد عانى فعلا هذه المواطف ذلك أمر يتصل بسيرته وما يتخللها من نوادر . وربما كانت لها أهمية تاريخية قصوى لكنها تختلف اختلافاً شديداً عن أهميتها الجمالية . ويغلب ان ننكر عليها كونها علة العمل الفني أو مادته بغض النظر عن كل قصد في الابداع . فقد تكون على أبعد تقدير سبباً ظرفياً ، أو أحياناً بمثابة مرجع مفيد ، أو جو ملائم ، لا شيء غير ذلك .

والرأي القائل بأن الموسيقى لا تعبر ، من حيث الأساس ، إلا عن المواطف ، هو ضرب من الحصر الذي لا يرجع إلى سبب معقول ، أو هو درب مختزل غير جمالي يصل المؤلف (أو المنفذ) بالمستمع . فيصبح العمل الفني بعد ذاته لا تقع فيه ، أو على كل حال مجرد ذريعة . وواضح ان الرجل الذي يسعى إلى الغزل والتشبيب ، يحاول جهده ان يؤثر في قلوب الحسان ، فينشدهن أبياتاً جميلة أو يظهر أمامهن بمظهر المطرب الخلاب . ولسنا ننكر وجود مثل هذه الحيل والالاعيب ، لكنها ليست في رأينا غاية الفن البعيدة المبتغى . ولو في نطاق العلاقة المباشرة بين المؤلف وجمهوره . كلا ان النظرية الوحيدة المقبولة هي التالية :

إذا استثنينا الأعمال الفنية التي لا تشخص شيئاً لأنها تكفي بذاتها ولأن كيائها المباشر هو الذي يستأثر بالاهتمام الوجود الفني ، هناك

أعمال موسيقية تسعى إلى الإيحاء بعالم تام يشابه بعض الشبه العالم الواقعي . ومن كائنات هذا العالم الذي تصوره الموسيقى قدر غير يسير من الأمور المتباينة ، ويمكن للعاطفة ان تحتل فيها منزلة خاصة لكنها لا تفوق معطيات الإدراك وخلق الأفكار واستنهاض الهمم وما إلى ذلك .

ولا ريب ان بورودين في مقطوعته « فيافي آسيا الوسطى » أراد أن يصور لنا سهلاً واسعاً ، وخيالاً يأوي إليها بداية آسيويون ، وكوكبة عابرة من جنود روس الخ ولا ريب ان الغناء الرتيب الذي يصدح قبل وبعد مرور هؤلاء الجنود ، ولا يصح استناذه إلى شخص ما ، انما هو رمز أو صورة أو تعبير ان شئت (وأنا لا اشاكس في معنى هذا اللفظ) عن الآفاق الواسعة ، والبقاع الرائعة المترامية الأطراف . والرياح وفصول السنة والحل والترحال . وشأن هذا الغناء هو شأن موسيقا الأبيات الشعرية التي ترمز لا محالة إلى العالم الذي تطرحه . وتتغنى بسحره ، وتغوص في أعماقه ، وتزيد من تأثيره ووقعه في النفوس (كما تفعل سائر الوقائع الموسيقية حين يشق علينا ان نعرف فيها بدقة تامة إلى جرى الحصان أو ديبب الجمل في مقاطعة باكتريان ، أو إلى فترات الهدوء والعزلة التي تغيب تارة وتظهر أخرى الخ ..) ينجلي هذا كله عن عناصر عاطفية زاهرة ، لكننا نصيب كثيراً على الفن وسحره ، إذ نقول بأنه لا ينطوي إلا على العاطفة ، أو أنها الأمر الوحيد الذي يدعو إلى الاهتمام . وقد ترد علي بحق (وهنا تنشأ الصعوبة) : هذا كلام صحيح . لكننا لو لم نقرأ عنوان القطعة ، ولو لم يحدد لنا المؤلف موضوعها بالكلمات (أو بالأدب) ، لا بالألحان لما أمكننا ان نكتشف كل هذه الأشياء الممتعة بالموسيقا وحدها .

وتعرضنا هنا لبعض الصعوبات بطبيعة الحال . لقد وافانا غريغ
— ولحسن الحظ — بعنوان قطعه « الصباح » أو قالوا لنا ان هذه القطعة
التي وضعها ديومسي تدعى « أمسية في غرناطة » . وأكثر أخذنا نصين
بسهولة ونحيي أشعة الشمس الساطعة وجلال البقال وما إلى ذلك .
لكنهم أطلعونا أولاً على الموضوع بوسيلة تختلف عن الوسائل الموسيقية .
ولولا ذلك لما كنا أوسع حيلة من هذا الأديب النابه الذي يروي عنه
انه كان ينصت يوماً إلى سمفونية بتهوفن « الريفية » فظن انه يصغي
إلى مقطوعة باخ « عذاب السيد المسيح » ، وخيل له انه يسمع آخر زفرة
للمسيح المحتضر حين أراد الفنان ان يصور تغريد الطير .

كل هذا صحيح لا ريب فيه . لكنه لا يعني بحال من الأحوال
ان هذا هو شأن الموسيقى بأسرها ، أو هو خاص بها .

اولاً لان الموسيقى تملك بعد ذاتها من الامكانيات ما يكفيها في
الغالب حتى توجه المستمع وجهة معينة ، وتعرض لعالم القول بوسائل
صوتية محضة . ففي عدد من مشاهد « السمفونية الريفية » الوان من المحاكاة
على جانب من الوضوح بحيث يتحدد في المقام الأول الاطار الاجمالي
للقطعة ويتبين قصد الفنان في احياء وقائع طبيعية (فتغريد الوقواق
والسمان أمر ثابت لامراء فيه ، وضخب الريح وهزيم الرعد) ثم
كلما تقدمت بنا القطعة تحققنا أيضاً من تحرير الجداول ووميض البرق
الذي يخطف الأبصار . بالإضافة الى صور اخرى ذات طابع اجتماعي
مثل الرقصات الريفية .

هذا اللون من الالقاء الاجتماعي شائع في الموسيقى . وكنا قد ذكرنا
رقصة الفالس والمونويه في اوبرا « دون جوان » لموزارت . وإباح شومان

في افتتاحية « هرمان ودوروثيا لشترات من المارسيليز ان تجتاز القطعة
اشارة واضحة كل الوضوح الى تقدم الجيش الفرنسي كما لو رفع
وقتشد علما فرنسيا (وكان قد استثمر المارسيليز لغايات اخرى في
« كرفال فيينا وفي « الجنديين ») وهو في صنيعة هذا كمن يقتلدى
بالمصور الذي يحدد مشهدا يابانيا بتصوير الكيمونو والأشجار القزمة ،
أو يحدد مشهدا فرعونيا بتصوير تماثيل جبارة ومتناظر الأهرام في
الأفق البعيد .

وكانت السمفونية الريفية « من الدقة بحيث اتضحت لنا مشاهدنا .
ولا نعلم بل ذلك ما نعهده من وضوح في قصائد هوغو التي نظمها في
منافه ، والتي تبيح لنا ان نرسم بالقلم ما تصف من اشياء ، بل هو
الوضوح المعهود في قصيدة من قصائد لا مارتين مثل « الوادي الصغير »
حيث تطلعننا « غابة كثيفة » و « خريز المياه » و « نسيم عليل » و
« ظلال وارقة » . وهذا ، في نهاية المطاف ، أكثر غموضا مما نلقاه
في « السمفونية الريفية » .

والحق اننا نفتقر الى الاشارات الدقيقة اللامحة في المجال الموسيقي .
وفيم يسعى اليها الموسيقي ان كان العنوان كافيا ؟ انه اشبه باللائحة التي
تنصب في بداية الطريق (يستخدمها المصور أيضاً اذا اراد ان يسمي لوحته
« منظر كونكارنو » أو صورة الانسة فلانة » . ولم تذهب بعيدا ؟ فانت
أيضاً ترغب في العثور على لائحة مماثلة عندما تجتاز بسيارتك مدينة ،
أو تعبر أحد الجصور . وان من الانهار والأبنية ما يكفني بذاته دون
اللجوء الى رقعة مكتوبة . ومن المؤكد ان هناك درجة من الدقة الجغرافية
(كالتمييز بين غرناطة وآسيا الصغرى) لا تستطيع الموسيقى ادراكها

ما لم تعتمد الى اللغة فاذا افضى اليها الفنان بكلمة السر ، رأينا مقطوعة تصور العالم الخارجي تصويرا دقيقا مانعا ، بل موحيا ، وتبصرنا فيما تصف من اشياء بالعديد من الأمور . فاذا اصبغنا الى يوردوين اطلعنا على القياقي المشار اليها بقدر ما نطلع عليها لو قرأنا الرحالة بريفا السكي (وان اختلفت الموضوعات طبعا لكنها جميعا صحيحة وذات خطر) . للفنان اسبابه الموجبة عندما يبادر الى الأقضاء بكلمة السر . وهي اسباب فنية . فقد اراد على وجه التحديد ان يعصمنا من السقوط في زلة فنية واعتبر موسيقاه من قبيل الطلاسم التي يترقب علينا ان نفك رموزها . وكأني به يقول : لا أريد لكم المشقة والمذاب ، فيكون مثلكم كمثل هؤلاء الحضور الذين لم يطلعوا على برنامج الاحتفال وخافوا ان يتفوهوا بملاحظة الحضور الذين لم يطلعوا على برنامج الاحتفال وخافوا ان يتفوهوا بملاحظة راحوا يلتفتون جاهدين كل شاردة وواردة حتى يشتوا من انهم يستمعون حقا الى « موت البجع » (تشايكوفسكي) أو « وليمة العنكبوت » (البرت روسل) أو « عترة » أو « شهرزاد » (كورساكوف) تلك الغاز تافهة . هاكم البرنامج ، واطمئنوا والان استمعوا الى الموسيقى . .

وربما طالعنا حالة مماثلة في فنون اخرى ، يكفيني زاد قليل من الثقافة كيلا اتردد في التعرف الى زورق دانتى عندما اتأمل لوحة دولاكروا ، أو في التعرف الى روح العاشقين الآتين ، ياولو وفرانيسكا عندما انظر في لوحة روسيتي Rassetti المسماة « حلم دانتى » ، لكنني لا لا أستطيع الجزم من النظرة الاولى بأن هذه صورة « الاتسة لامبسك أو زورق كليوباترة ما لم يلفتوا نظري الى ذلك . وبعد اطلاعي على الأمر ، لن أفكر إلا بالتصوير . وفي « رعاة اركاديا » أيضا لجوء الى

الادب (بمعناه الواسع) لاني اقرأ فيها لوحة منقوشة على قائمة القبر .
وفي المقابل ، قد يلوذ الأديب احيانا بالرسم ولو في خطوطه ، كما
حدث للامريكي ادغار بو في مقطع روايته « ارتور غوردون . ييم »
حين امسك بطله ستيرن عن التعبير اللفظي لرسم بالقلم الحركة التي
بلرت من العريف « تريم » . ومعلوم ان الشعراء يعملون دائماً الى
وسيلة بصرية حتى يحددوا ايقاع ابياتهم وفقراتهم وهي الانتقال
الى السطر التالي أو ترك فراغ في السطر المكتوب . وواضح اننا لسنا
دائماً بحاجة الى ذلك ، فقد تقرأ ابياتاً للشاعر بول فور Paul Fort

مرصوفة كالشر فتعيد اليها تقطيعها بسهولة ، ان كنت مرهف الحس .
لكنني اتحدى كل قارئ لبعض القصائد المعاصرة ان يعيد اليها الايقاع
الذي اراده الشاعر بكل حذافيه ان لم تكن هناك المؤشرات الطباعية
المعهودة (واذا قلنا طباعة عيننا أيضاً شكلاً خطياً معيناً) .

ليس من العدل اذن ان نقيد الموسيقى بحلودها الضيقة ونطلق العنان
لسائر الفنون . فاذا ارتضينا للموسيقى ان تتخذ من مفردات اللغة عنواناً
لها في البداية ، أو تلجأ عند الحاجة الى نص عبارة الغناء ، وجدناها
بعدئذ تذهب في ميادين الدرجة الثانية مذهباً بعيداً ، وتقوى على التصوير
في نطاق واسع .

ولن يتيسر لنا ، مع ذلك كله ، ان نقسم هذا الحقل في جدولنا
(الذي يتخذ من الأصوات الصافية خاصة نوعية له) الى فئتين متميزتين
منفصلتين ، احدهما قائم بذاته والآخر تصويري . هناك تواصل واستمرار ،
وتظل الموسيقى التصويرية مبنية كالموسيقى البحتة (باستثناء نزوات عابرة

لاقيمة لها كالنقر على اليانفو وزلق الأصبع على وتر الكمان من أجل تقليد نهيق الحمام وما اليه (. فالنغم المخلص هو جسم الموسيقى وروحها ، وهو هيكلها وعمادها ، وهو وحده الأساس حتى في الموسيقى التصويرية التي لا تتجاوز أبداً حدود التنميق المسرف ، بل تصوغ تفريد الوقواق والعنديل ، وصوت قطرة الماء ، وهبوب الريح بنغمات السلم الحانا متوافقة ومنسجمة . فالخامة الصوتية المستمدة من الطبيعة انما يعاد النظر فيها وتخلق خلقا جديدا حسبما تستوجه البنية الخالصة للموسيقا ، بوصفها فنا من فنون الدرجة الاولى . يمكننا — على أبعد تقدير — ان نقارب بين صورها الحسية وبين التنميق البالغ لاشكال الحيوان والزهر الملونة بألوان تقليدية والمدرجة في ذلك الارابسك الناعم اللطيف الذي نراه في رسوم المينا الصينية والخزف الفارسي و « اوراق النباتات التي انشأها الفرنسي فيلار دوهونكور Homecourt لعلها تشابه » بعض الزخارف النباتية والمزركشة والصور الهزلية التي تقتبس من الطبيعة اقتباساً حراً وجزئياً اطرافاً من الحيوان أو اشكالا خيالية مروعة أو زهرا عجيبا ، سرعان ما ينقلب الى زخرف نباتي . ولو لم يذهب الفن التشكيلي الى أبعد من ذلك في محاكاة الواقع لما رأينا ، عدد تصنيفا للفنون ، ان نفرد للتصوير والرسم التشبيهي قطاعا خاصا متميزا عن الفنون الزخرفية .

ويرجع السبب في ذلك الى انا لو اردنا للتقليد ان يذهب مذهبا بعيدا ويتحلل من التنميق المفرط ، فان مستلزمات البنية الموسيقية الحقبة هي التي تضطرنا الى اهدار الموسيقى والتخلي عن قواذفها الاساسية . فالوقائع الطبيعية لا تلائم مطلقاً هذه القوانين . آتخذ لن يكون التقليد غناء بل يعيد كلاما أو صراخا أو نهيقا (نذكر على سبيل المثال النهيق المسموع

في « قداس الحمار » والاتزلاق المتواصل على وتر الكمان
تتمر الاطارات البنيوية الاساسية .

وحى الوصف العاطفي الموسيقي فانه يجاوز هو أيضاً هذه الاطارات
اذا اراد ان يحاكي بالمعنى الصحيح وعن كتب خوالج النفس والتطور
الطبيعي للوقائع الداخلية التي تستوجب التردد المنتظم والتوازن والانتقال
المعد هندسياً من مقام الى آخر والايقاع المحدد ، والقفلات الناجمة تقريباً
في قوالبها ، مما يقتضيه الشكل الموسيقي .

وقالوا أحياناً بوجوب تحطيم هذه القوالب الصلبة ،
الموسيقا حتى تبرأ من كل ذلك التتميق والرجع المنتظم « والثروة »
(على حد قول بومارشيه Beaumarchais) من أجل ان يطلق العنان
للمشاعر والتجديد والحياة طلباً للاضواء والظلال ، وهدير البحر والرياح ،
والنبرة الصحيحة للاهواء . ولكن بحسن بنا ان نقف هنا موقف الحيطة
فنحن^٢ نعتبر هذا كله من قبيل تحرير الموسيقا التي لا تستغني ابداً عن
التتميق الاساسي (حتى في صورها الناطقة عند ديومسي مثلاً الذي ذكرناه
في سياق الحديث وعند هونيغر Honegger) بل اننا نجعلها على
العكس تنصاع لقيود جديدة ، وتتخل عن قوانينها الخاصة لتنهض بهذه
الوظيفة التصويرية التي ليست من شأنها . ولو انها تجاوزت ذلك الحد
النقي من التوازن الذي يفرضه التتميق ، هوت في سفاسف تقليد
الأصوات أو في التأثير الأفعالي ، كما يحدث لاولئك المغنين في
الاوربا الذين يلتمسون أسباب النجاح الرخيص عند جمهور جاهل من
الناحية الموسيقية فيحملون الى «الكلام» و«الصراخ» و« الزفرات الصميقة» .

وما الفائدة من تجاوز نقطة التوازن المذكورة والتعرض لجميع هذه العثرات وتدمير الطابع الموسيقي لأسباب تشخيصية ان كان من اليسير على الموسيقا ان تتعاون مع فن من فنون الدرجة الثانية وان تلتحم بالأدب الذي يشغل هذه الدرجة بكل تأكيد ؟ فالفن الغنائي حين يدعم النطق بالنغم لا يفيد فقط من كل امكانيات الشعر المتعاون معه حتى يعرض لعالم القول . بل ان الموسيقا ذاتها تتحلل من كل ضرورة تشخيصية ضيقة وتضفي على العمل الفني ما تستطيع وحدها ان تجود عليه من تنوع وصراحة ومرونة في الايقاع ، ومن روعة وعنفوان ونزوة وحنان من الناحية الميلودية ، وأخيراً من وفرة وثراء من الناحية الهارمونية . وفي هذه الأمور يعجز الشعر عن منافسة الموسيقا اعتمادا على امكانيات الصوت المنطوق . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فان وجود منظومة ضخمة من الرموز الصوتية المتوفرة في اللغة ، فضلا عن سهولة استخدامها بعملية تركيبية بسيطة من أجل انشاء الديكور أو الإشارة الى كائنات معينة أو شرح بعض الأفكار ، كل هذا ليس من شأنه ان يشجع الموسيقا على منافسة الأدب في تلك الأمور وان تتقل بقضها وقضيضها الى الدرجة الثانية من الفن .

ولنلق الان نظرة باتجاه الأدب والموقع المتناظر الذي نبصره فيه . قلنا ان الأدب فن من الدرجة الثانية يستثمر بصورة اساسية وفي مهمة تشخيصية عامة ، المادة الصوتية وما يضاف اليها من المعاني التي تحيي بها المفردات طبقا لمنظومات اعدت اعدادا مسبقا وهي اللغات المتنوعة .

ويصح ان نميز في اعمال هذا الفن ، اسوة بكافة فنون الدرجة الثانية شكلا اوليا (ينبع من الحركة الصوتية للحروف اللغوية) وشكلا ثانويا (جملة المعدات التي تستخدم الزاد المتوفر في المعاني) .

أبكون بالإمكان قيام فن لفظي من الدرجة الأولى ؟ أم هل نستطيع فصل الشكل الأولي للواقعة الأدبية وتأليف أعمال قائمة بحد ذاتها كما لو كانت لوئاً فنياً خاصاً ؟ وبعبارة أخرى ، هل يمكن أن توجد — أم وجدت فعلاً — أعمال تستثمر الأصوات اللغوية دون أن تشير إلى الكائنات والأشياء التي توعز بها معاني الألفاظ المتفق عليها ؟

قلنا أن هذا الأدب من الدرجة الأولى لا وجود له عامة كفن مستقل وان وقفنا على بعض آثاره . فإذا أسقطنا من حسابنا عدداً من المحاولات المحدودة والقابلة للنقاش التي قد ترجع إلى التزعة « المستقبلية » البائدة (بحكم نشأتها) ، كان هذا الفن ممثلاً فيما تفرخ به التراثيم والتعاويد وأناشيد الأطفال من تراكيب صوتية ومقاطع لامعنى لها كالتعبودة التالية : هرو هرو ، برو برو ، ما فاتوها ما فاتوها ، هيت كيت كيت ، با . وربما عادت بنا الذاكرة إلى التعاويد التي انتشرت في فجر المسيحية وكان القديس بولس يمتقنها ولا يستطيع مقاومتها إلا في كثير من الحرص والناة .

ويمتنع على هذا كله أن يرقى إلى صعيد الفن بالمعنى الصحيح ، ويظل في حدود الضككة والتزوة العابرة والترعة الدادائية . ومرد ذلك ، بلا ريب ، إلى ما يحدث من ضيق وارتباك من جراء هذا الاجترار الذي يسيء إلى استعمال اللغة ، وهذه المحاكاة الساخرة للغة الدارجة ، وهذا الهذر الصياني أو عريضة المعتوه ، وربما انحدر ذلك كله من

ذكريات موروثه عن « الأغنية العاطفية » التي لم يكن لها كلام مبن
ويضعها بعض المفكرين في نشأة اللغات . ومردده أيضاً — وعلى نحو
خاص — الا أننا لو سلكنا سبيل الفن وحاولنا الظفر بتيجة جمالية
لتكامل شكل الحركة بفضل انتباهنا إلى ارتفاع الأصوات الناجم عن
وجود التبرات (وقد يؤدي في بعض اللغات إلى فاصلة الرباعية) . وكلما
حل الغناء محل النطق تحقق التقدم واتجهنا بكل سهولة نحو الموسيقى
الحقيقية . حيثئذ تمددنا هذه الموسيقى بالمزيد من الامكانات ، وتكون لها
غلبة واضحة مهيمنة ، بحيث لا تقف أمامها تلك الرطابة المتعثرة
البدائية والصيبانية والمتجهمه فلا تملك إلا أن تقع في ذلك المجال الضيق
الذي يمكنها أن تشغله ، على هيئة قراصة أو فضلات متناثرة حول مائدة
الانتاج الأدبي .

لكن هذه الموسيقى البدائية الأولى العاجزة عن التهوؤ كفن مستقل
يتعذر عليها أن تستمد روعة وعنفواناً وفتنة وسحراً حين تدرج في
المادة الأدبية الصحيحة المتكاملة وتكون لها بمثابة الروح للمهمة . ونعني
« بالمادة الأدبية » هذا البنيان الرحب الذي يسع عالماً من الكائنات والأشياء
والمفاهيم الوجدانية (الحسية أو المجردة ، الخيالية أو العاطفية) . وفي
بيرة هذا الكون تضع الحركة الشعرية صوتاً يصدح بالغناء .

وما وجه الغرابة ؟ فمن المعلوم — وهذا مزلق قديم معروف لا تغنيا
معرفته من السقوط في حباله — ان هناك سحراً عجيماً يبعث من ذلك
اللقاء : في الغناء الكورسيكي الذي يرتفع في حر الهجير حين يغفو
كالفي Calvi في وهج الشمس بين صفوف الصبار التي لا تجذبه
طرافتها أو بين أسواره التي لا تجذبه مناعتها ، وفي هدير الموج الدافق

في الظلام دفقاً منتظماً ليرتطم بالسواحل الاستوائية بينما يتساءل الانسان كيف توجد حقاً مثل تلك الليالي الحارة وتلك الشرفات التي يغمرها النور تحت النخيل ، وتلك النساء اللاتي يرتدين الحرير الأبيض ويشق عليهن لفظ حرف الرء ويتمايس عودهن في رقصات زنجية . ولا تنس ناي الزمار على حافة الصحراء ساعة الأصيل فذلك سحر لا يمكن الاغلات منه ، ولا من زعيق أسراب الببغاء المتطايرة في رفوف صغيرة ، زرقاء وخضراء ، على منحدرات التلال البرازيلية ، ولا من عويل طيور البحر الصاعدة زرافات مضيق البوسفور كما لو جاءت مصداقاً لاقاصيص لوتى Loti وأغاني الوجد والهيام ، ولا من صياح الصقور المباركة التي تحوم حول فنادق القاهرة اذا تنفس الفجر ، ذلك ، بكل بساطة، هو تواطؤ الهزار مع ضياء القمر وتلك حكاية قديمة قدم الدهر ، أو هو صوت فوارة الماء ليلاً حين ترى :

الباقية المتألفة

بألوف الأزهار

حيث القمر البهيج

يسكب ألوانه

تذرف دمعاً ثقيلًا

كالطر المذرار .

حيث لا يسمعك إلا

أن تصغي لهذا الاثين الخالد

الذي يهمس في الأحواض

فلا تملك إلا أن تقول :

أيها القمر ، أيتها المياه الرقراقة ، أيها الليل المبارك

« أيتها الأشجار المرتعشة من حولي

«ان أشجانك الصافية

«مرآة حبي

وواضح أن في الأمر خدعة وتضليلاً . ولكن فيم العجب والغضب من بساطة المغواة وقهاستها ان كان مبدؤها شريفاً من الناحية الجمالية؟ وهذا هو المبدأ بكل بساطة التعاطف المتبادل بين الهوى واطاره ، بين الموسيقى والوهم المسرحي ، بين التقوى والشعائر . يتضخم أحدهما بفضل الآخر كما لو كان له بمثابة رجع الصدى . وتجد هذا المبدأ عامّة في كل توافق يجمع بين عالم من الأشياء من ناحية ، وبين وقع سحري (لإحدى شعائر الاحتفال ، أو رقية ، أو خفقة قلب غير مألوقة ، أو مجرد عطر عابق ، أو ألوان منسجمة) فيظهر أحد الطرفين (ويصير فعلاً) روح الآخر . وحيث يتشر الوقع السحري — للفناء والاحتفال وخفقة القلب وتضوع الأريج — بوحى الكائنات المصاحبة له ، بينما تتقبل هذه الكائنات من حركة الأرابسك الناعمة أو من هذه النفحات القليلة ، تكاملها النهائي الذي يبلو جوهرياً ولازماً وكأنه الق كيانها بالذات الصادر من أعماقها ، كما لو لم يكن الهزار هو الذي يصدق بالفناء بل الأشجار والليل والقمر ، ولولا الهزار لظلت عجماء وأمسكت عن الجهر بنجواها .

فتكون لدينا المعادلة التالية : ضياء القمر هديل الهزار يؤدي إلى تألق أسرار الليل . وقل مثل هذا في كل انتاج شعري ، حسب مقتضى الحال . . .

وهذا - ان شئت - لون من ألوان الدجل لكنه دجل مبدع خلاق
إذا اتصل بالفن لأنه ينفذ ما يدعيه من زعم . وتلك عملية من أعظم
عمليات الابداع وأعجبها : ان تكفي بمثل هذا التألف بين ترنيمة أو
انسباب خطي أو التفاته أو شكل من الأشكال وبين عالم من الأشياء حتى
تبعث حياة جديدة في المجموعة المؤلفة على هذا النحو ، مع بعد اضافي .
من أدرك هذه الأمور ، كان أيضاً أكثر ادراكاً للخطأ الجسيم الكامن
في الفكرة التي أشرنا إليها بصدده الموسيقي (وسوف نلقاها في ميدان الشعر)
والتي تحاول ان تلتبس بعلاقة « تعبيرية » بين العالم المطروح وبين شكل
الاراييسك الذي يدخل في وفاق معه ليولد تلك المؤثرات . وهذا معناه
أننا نخلط بين السبب والمسبب ، ونسقط عملية الفن ذاتها أو نتجاهلها
أو نستهيئ بها ، وهي التي تريد - على وجه الضبط - إبداع علاقة
خلاقة نابضة بالحياة بفضل المجموعة التي أنشئت على هذا النحو ، كما
تروم تحقيق نوع من التلقيح المثمر الذي انبثق عنه واقع جديد . ولئن
كان من العبث أن نشرح التناسل البيولوجي بقولنا أن نطفة الرجل « تعبير »
عن نطفة المرأة ، كذلك يكون من السخف الادعاء بأن هذه النطفة أو
هذا الاراييسك هو تعبير عن عالم الأشياء التي اتحد بها ، وبعث فيها
روحاً جديدة ، أو بالأحرى أنه معها عالم جديد أكثر عمقاً وجلاء
وروقاً وإشراقاً .

وبعد ، فما هو عمل الشاعر هنا المشابه لصنيع سائر الفنانين الذين
يمارسون فناً مماثلاً من الفنون المسماة بالتشخيصية ؟ هب أنه يعرض
للماء وحوضه والقمر والحبيب وهذا كله ثقيل عديم الروح والعمق
والتألق . ثم يضيف عليه الروح والعمق والتألق . وهذا اللون من الرشاقة

الالهية في أجواء الفضاء ، اذ يقوم بعمل سحري عجيب حين يضيف
إليه نعمة موسيقية . وبوحي هذه النعمة - وهذا السحر المستحدث -
يسمع خرير المياه ويهيم ضياء القمر ويتمتع الحب بالشجن ، وتسبح
نعمة من السماء على ذلك كله . ثم يأتينا غبي ليقول لنا : ألم تمر إلى هذا
التناوب بين الأبيات السادسة المقطع والرابعة المقطع ، انها تصور
اختلاج الماء في صعوده وهبوطه ، أما قسرها المتعارض مع الفقرات
التالية ذات الأبيات الثمانية المقطع ، فانه يشير إلى دقة ارتفاع الماء
المنجس وانظر إلى الجناس في حرف n وتواتر حرف m وكل هذه
الموسيقا الناعمة والمألوفة أيضاً تألقاً إيقاعياً بفضل وفرة حرف i فذلك
كله تمير عن شجن رقيق لكنه مشرق استبد بالشاعر والكائنات .
وتأمل أخيراً كيف أن حرف n وحرف r في لفظة friason هما
أشبه بالقلب الذي صب فيه ارتعاش الشجر مما جعله يسري في أبداننا .
بمعنى أن هذا الشكل قد كسا تلك المادة بكل سهولة وذلك عين الخطأ .
فليس تناوب البحور ولا جميع هذه الموسيقا المنتظمة في حرف n, m, i ،
هو الذي يعبر عن الكتابة المذكورة ، بل ينشئها خلقاً جديداً . والواقع
الشعري القائن لكلمة frisson يحدث انطباعاً يهز مواجداً ثم ينتقل
إلى اضطراب الأغصان وحفيفها ، محدثاً ذلك السحر العجيب الذي
يغير من طبيعة تلك الضوضاء الجوية والنباتية التافهة ، ويجعلها صوتاً من
أصوات الليل الساجي . ومن العيب أن نلتمس التجاوب في كل كلمة على
حدة ، مثل حرف n في لفظة friao وحرف s في لفظة lein u ،
لأن انسياب اللحن في جملة هو الذي يؤثر في طبيعة الكون الجديد الذي
انشئ بمثل هذا التجلي .

ولا بد من التسليم بأن الصيغة الشعرية في تفاصيلها ملائمة للواقع وان الابهاء يتوالى بصورة مؤلزية ، وان الظاهرة النظمية (مثل استبدال وزن بآخر) : قد تتخذ أحياناً قيمة تصويرية محددة - كما ان التغيير في حركة الشعر (كالآداء السريع أو البطيء) يوحى بتباطؤ أو تسارع متماثلين في إيقاع الأحداث والمشاعر المطروحة . ويظل من العبث ، مع ذلك ، القول بأن الظاهرة النظمية قد جاءت بدافع الوقائع أو العواطف أو ان إيقاع الحدث هو الذي انتج إيقاع الشعر . والزعم باطل لأن الواقعة أو العاطفة لم تتخذ إيقاعها إلا بوحى الظاهرة الشعرية ولم تشرع في الوجود إلا كما أملت عملية الشعر الرائعة . كل ما نستطيع التسليم به هو أن بودلير ، حين أجرى تغييره الموفق في الوزن ، قد أنشأ سحراً يجاري سنة الطبيعة المهيمنة على المشاعر في تطورها التلقائي والموضوعي . هنا تكمن النعمة « التعبيرية » للأبيات ، وهذا يعني على وجه الضبط أن مثل تلك الوقائع النظمية قيمة إيحائية (أي ابداعية كما لا ينبغي أن ننساه) ونستطيع أن نتحقق من أهميتها بالرجوع إلى الغرض الذي عرض الشاعر أو افترضه وتتصل هذه الوقائع النظمية بما أسميناه الشكل من الدرجة الثانية (اذا أردنا أيضاً الانتفاع بهذه الأصوات) . ولابد من تأويل ذلك القول تأويلاً صحيحاً على النحو التالي : في الشكل الأولي للنظم (أي في حركته الصوتية الخالصة) واقعة تفاضلية (كاستبدال مفاجئ لون بآخر) وهي كما ترى صورية بحتة ، يمكن لمضمونها التصويري أن يلائم أو يعزى إلى الشيء الذي تصوره على هذه الشاكلة ، أو تستثيره في خاطرنا (كخفقة قلب أو انفعال مباغت) . انما من الخطأ والعبث أن نفترض العالم الشعري بمشاهده وافعالاته وانطلاقه

واختلاجه موجوداً وجوداً مسبقاً تاماً ، أو معدداً اعداداً كاملاً — ان
صح القول — بحيث لا تبقى العملية الشعرية إلا أن تسعى إلى مسابقتها
والتكيف معه تكيفاً مناسباً واستخراج دره الدفين بفضل التعبير الذي يزيده
تألقاً متناسين أن هذا العالم لم يوجد إلا بوحى العمل الشعري . ومعناه ،
بالاختصار ، أن نتوهم على غرار الطفل أو قارئة الرواية المنجمة « ان
ما حدث في الرواية قد حدث في الواقع » والحق أنه لم يوجد ألا بمشيئة
الشاعر أو على وجه أصح بفضل الابداع الشعري . فكان التغيير الطارىء
على الموسيقى والأوزان ، وكانت علوية النغم وروعة المقاطع اللفظية ،
جزأ لا يتجزأ من هذا الابداع ، وهي أشد أسراً وسحراً .

ثم إن هذا الخطأ في الاعتقاد الضمني بأن « الأمر قد حدث في
الواقع » يتبدى في مظهرين مختلفين . الأول في غاية البداهة والوضوح ،
يتصل بعناصر عالم القول . يقول أحدهم : « هذا جواد ينهب الأرض »
إذن يصوره الشاعر بإيقاع متسارع بقوله :

(لقد واصل الجواد علوه حتى تقطعت أنفاسه) . أرأيت كيف
تعذر الوقوف في منتصف البيت فكان آية في التعبير والتأثير « وأولى به
أن يقول : لقد أنشأ الشاعر واقعة صورية محضبة تمثل التسارع في بيت
له إيقاع خاص ، دون وقفة في منتصفه ، أو كانت الوقفة مبتسره . ولما
كان الشاعر في الوقت نفسه يعلي علينا — من ناحية المعنى — فكرة جواد
يجري بسرعة خاطفة ، فقد كيف حركة الجري وحققها بوساطة الفن ،
وفرض على الجواد المنطلق إيقاع البيت واندفاعه اللذين تقللا إلى عدو الحصان .
وقد تكون المسألة أكثر دقة وغموضاً إذا اتصلت بالمشاعر ذاتها التي
يمكن اسنادها إلى الشاعر . يقول أحدهم :

وأنه في حال من الاضطراب ، ويعبر عن انفعاله بتكرار اللفظة :

Laissez, laissez mon Coeur 'enivrer d'un mensonge.

(دعي ، دعي قلبي يتشرب بالكذبة) .

وربما أشاروا ضمناً إلى أن الترداد أثر مباشر للانفعال الذي يعتبر سبباً نفسياً . والحق أنهم يسهلون نفسية الشاعر ذاتها تسهلاً غريباً ، حين يضلون قصده الفني في التعبير . فقد استهدف أن يجعل « أثناء المتكلم في حال من التأثير والانفعال في عالم قصيدته (إذا أراد أن يعبر عن ذاته ، بفرض أن هذا هو قصده) الأم يرمز هذا الضمير ؟ الجواب على جانب من التقيد (وكنا قد عرضنا لهذه المسألة بصدد الموسيقى لكن الاستخدام اللفظي المحسوس لضمير المتكلم هنا يثير القضية ويزيدها حدة) . إنه يرمز إلى الشاعر الأصل المطلق وفي الوقت ذاته إلى الصورة الشعرية التي يعرضها المؤلف عن نفسه . وقد يرمز أيضاً إلى القارئ بوصفه قد أوغل في جو القصيدة واحتل مكانة أعدت له حتى يشارك في العواطف التي يوحى بها الشاعر . وأكبر الظن أن الشاعر كان متفعلاً انفعالاً حقيقياً . وتلك مسألة نفسية طريفة تدعونا إلى تقصي الأسباب التي يتداخل فيها الانسان بالشاعر ويستجيب له ، وإلى أي حد يستطيع الانفعال الصادق (الزاهن أو المستعاد بالذاكرة) أن يساعد الجهد الفني أو يعرقله . إلا أن القضية الفنية هي أن نلم بالكيفية التي أنشأت ضمير المتكلم في القصيدة ، سواء تحت سيطرة الانفعال أو بمنزل عنه ، وأملت عليه كياهه في حال من التأثير والاضطراب ولا يهمننا أن يكون هذا الاضطراب خاصاً بالمؤلف ، أم أنه أكثر تميئاً وتكلفاً بل أشد منه وأعق ، وربما كان أشمل من الناحية الانسانية أو أكثر فرداً وخصوصاً . فهو على

كل حال أحق بالوجود وأقدر على تبرير كيانه تبريراً مطلقاً . ومهما يكن من أمر ، فالسحر الذي صنع صنيعه هنا ، هو بلا ريب سحر مبدع خلاق وليس مجرد تمير . فالذي يوافينا به الشعر موجود بوحيه ، لا بوحى سبب آخر .

كلمة أخيرة نسوقها في موضوع الطابع المتكامل للشعر والموسيقا بما عرضنا له طوال هذا الفصل .

كنا قد فصلنا فصلاً واضحاً بين دلالة اللفظة وموسيقاها في نطاق الأدب ، وليس يعني ذلك أننا نقصر العالم الشعري ، إذا خلا من الموسيقا ، على العالم الموضوعي الذي يطبع بطابع منطقي وبنية وضعية عادية ، ودلالة مبسطة كالتي تؤلف اللحمة العملية والعقلانية للعالم الموضوعي الذي يصفه لنا الشر غير الفني (كالمؤلفات العلمية مثلاً) أو يقوم بمسحه . أولاً لأن سحر الموسيقا الشعرية التي تكسب هذا العالم مزيداً من الاتساع والبرونة ، تعترف له أو تضيف أعماقاً عليه واهتزازات وأضواء وظلالاً لا تبدو إلا بمعرفة الفن ، وثانياً لأن هذا التأويل أو هذا التسامي بالعلم الموضوعي يظهر أيضاً في محتوى القصيدة . وقد لا يكون للعالم الشعري — أو الأدبي عامة البنية ذاتها التي نراها في عالم الشر ، ولا هندسته ولا مجموعة قيمه . وسوف نتناول الموضوع في حينه (في الباب الأخير من الكتاب) عندما نتصدى لما يسمونه تسمية غير موفقة بمضمون العمل الأدبي ولاسيما العالم الشعري (الفصل الخامس والثلاثون) . ومن المؤكد أن الشاعر يحاول في معظم الأحيان التطرية أو التعديل من دقة معاني المفردات وموضوعيتها خاصة بالجوء إلى الرمز والمجاز أو بأساليب ملتوية بارعة تمنع القارئ الساذج من أن يتصور عالماً على جانب مفرط من السهولة والوضوح والبساطة .

وقصارى القول ، سوف نجد في الشعر ، حتى من ناحية المعاني فقط ، عنصراً يغذيه اللفز على قدر متفاوت من الخلق . ثم إن كل جمال يطن سراً دفيناً ، وسوف نتحقق من سبب ذلك . إلا أن دلالة الألفاظ ، مهما كانت مخففة ومعدلة في الشعر فإنها تظل من مقومات التقنية الأساسية . وآية ذلك أن للوسائل الملتوية ذاتها حدوداً مرسومة دقيقة (مما تثبتة الوقائع التي أشرنا إليها) لا يملك الشاعر تجاوزها والا سقط في فن أدبي لا يكتب له البقاء . وهذه الحدود هي التي يستعصي فيها على المعنى المخفف للألفاظ أن يكون له وقع في . والأمر بالمثل في الحدود الموسيقية التي لا ينبغي للموسيقي أيضاً أن يتجاوزها ، وهي التي يميز فيها البناء المستقل للأصوات عن أداء الغرض ودعمه داخل العمل الفني كله .

سوف يبين لنا الفصل التالي كيف أن الموسيقى الشعرية العاجزة عن دعم ذاتها هي ، مع ذلك ، بفضل اندماجها في المجموعة الشعرية ، أقرب بكثير مما يقال في معظم الأحيان ، إلى الواقعة الموسيقية نوعاً وبنية . أو بعبارة أخرى ، لا الشعر القادر على أن يكون موسيقياً بحته ، ولا الموسيقى قادرة على أن تكون شعراً وهذا لا يمنعهما من أن يخطوا خطوات واسعة إلى الأمام : الموسيقى باتجاه الشعر . والشعر باتجاه الموسيقى .

الفصل الثامن والعشرون

موسيقى الشعر

بقي علينا أن نقول كلمة سريعة في الموسيقى باللات ، أي في حركة الارابسك اللفظية التي تميزت بمفعول سحري ، وكنا قد تعرفنا إلى صنعها المبدع وقيمتها الخلاقة من الناحية الشعرية . ما هي إذن - إن صح القول - تلك الشعائر والطقوس ، الرقي أو المقاليد المؤدية إلى ذلك السحر ؟

حول موسيقى الشعر ، ولاسيما الشعر الفرنسي لدينا الكثير من الدراسات الممتعة أو الممتازة . ولكي نلترم الايجاز وعدم تكرار ما أحسن عرضه في موضع آخر ، سوف نهتدي بهدى كتاب متين كاد أن يكون ملرسياً ، وهو « الشعر الفرنسي » لؤافه نوريس غرامون grammont (الطبعة الرابعة المراجعة والمنقحة عام ١٩٣٧) . ولايتناول الكتاب المذكور إلا الشعر الكلاسيكي الفرنسي ، ولاريب أن هذا الشعر ، بسبب رتبته الفنية وضيق أشكاله - وإن كانت موارده قد استثمرت استثماراً عميقاً على يد خيرة الفنانين - من أفضل الموضوعات الدراسية

من أجل أن نجلو الغرض الذي نسعى إليه . وسوف نقصر أنفسنا على متابعة الكتاب والوقوف عند النقاط التي تتيح للباحث في علم الجمال المقارن أن يدلي بدلوه ، وتسمح لاختصاصه بالتعقيب على عدد من الوقائع الخاصة ، والتعليق عليها أحياناً ، وربما بعض التفتيح والتعديل أيضاً . وحقيق بالكتاب المذكور أن يفسح المجال لهذه الملاحظة ، فقد اعتلر المؤلف عن كل نظرة جانبية سواء في عالم الجمال أم في الأدب المقارن بالذات .

والناظر في الأدب الذي يمتنع عن المقارنة بغيره من الفنون ، بما فيها الموسيقى ، عتق من الناحية المنهجية ، شريطة ألا يقطع باستحالة هذه الموازنة منهجياً . فهي ليست ممكنة فحسب ، بل غالباً ما تكون نافعة للشعر نفسه (إذا نهجت نهجاً سديداً) . واسمحوا لي بالتشبيه التالي :

هب أن عالماً من علماء الطبيعة أقبل على دراسة فصيلة حيوانية واحدة ، ولتكن مثلاً فصيلة الجياد ، آخذاً على نفسه ألا يلتفت إلا لما يقع عليه بصره دون أي اعتبار لغيرها من الفصائل ، والا يستخدم سوى المفردات المتداولة في دراسة هذا الحيوان فقط . وهي دراسة مقبولة وممتعة لمجرد طابعها المونوغرافي الصرف واختصاصها بحيوان واحد لاغير . وبديهي أن يكون بعدئذ لعلم التشريح المقارن الحق في أن يقول كلمته في الموضوع ، وكذلك لعلم الفسيولوجيا المقارنة . وربما أدى ذلك إلى إعادة النظر في المعطيات المونوغرافية . فإذا أطلق عالم التشريح المقارن لفظ « الوظيف » على مستند ساق الجواد ، ولفظ « الثنيات » على سنايكة ، و « الأتياب » على أسنانه ، فانه لا يكتفي

في صنيعة هذا ، بتغيير الأسماء فحسب ، بل ان هذه المفردات التي ينبغي تحليلها تشير بعد الرصد والاستقصاء ، إلى علاقات واقعية متبادلة بين أعضاء الجواهر وأعضاء غيره من الثدييات ، وتلخصها بكلمة واحدة .

وبالتالي تستطيع دراسة العلاقات المتبادلة ، ان تغير بدورها من تأويل الوقائع المونوغرافية . فهي ، عندما أظهرت الوظيف في مستدق الساق ، إنما أشارت إلى بقايا أصبع ثان ورابع معطلين عن العمل في القليسم . مما يدل على أن هذا الحافر الوحيد الاصبغ كان قد تحول إلى كيفية معينة من أجل أن يلائم العدو السريع . والأمر بالمثل في الأسنان : فاذا أظهر التشريح المقارن وجود أسنان فاقصة أصابها التخلف أدركنا مباشرة العواقب الوخيمة التي آل إليها الغذاء بالعشب . فهذه المراجعات مشروعة أو مفيدة على حد سواء .

وقل مثل هذا في موضوعنا . ومادام الكتاب الذي نعلق عليه قد قصر دراسته على الشعر فقط (أي الشعر الفرنسي) كان من العدل بل من الأهمية بمكان أن ننوه بما يستجيب للوقائع المدروسة في الفنون الأخرى ، وأن نتقوى الاصطلاحات المشتركة التي تساعدنا على المقارنة بينها مقارنة مجدية . ومن الممكن أخيراً ، أن لم يكن من الواجب ، أن نجعل هذه الدراسات تنتفع بالعديد من المعلومات الثمينة التي أحرزت في مجالات أخرى حيث كانت نظرية الوقائع المذكورة أكثر تقدماً ، أو كانت الظواهر فيها أوضح تمييزاً . وأساليب الاستقصاء أشد فعالية ، والتوثيق أبعد تطوراً . ومن عجب ، وبخاصة في موضوع الإيقاع الذي يحسه علم الجمال وسيره أكثر من غيره من العلوم ، ألا نلقي بالاً إلى نتائج البحوث الكثيرة التي تولت إيضاح هذا الموضوع بصورة

مفيدة (سواء البحوث الجمالية البحتة ، أم الدراسات النفسية وبخاصة نظرية الجشطالط ، أو الفسيولوجية ، أو الموسيقية أخيراً) . أليس من الغرابة بمكان أن نكتفي بأدوات نظرية بدائية . والحق يقال في نظرية الخبير في علم الجمال ؟ ان كان السبب يرجع إلى بدائية الموسيقى الشعرية في الأدب الفرنسي فتلك أيضاً واقعة تستحق المقارنة ، ولا يمكن الإلمتنان إلى صحتها ما لم يعم الدليل على أنها ليست مرهونة بطريقة الاستقصاء المستخدمة وما لم تتحقق بالطريقة ذاتها من امكان اكتشاف وقائع أكثر دقة وتعقيداً وأقرب إلى الفن ، ان وجدت .

من هذه الزاوية ينبغي قراءة الصفحات التالية . فلا يصح للقارئ أن يرى فيها حملة على الكتاب المذكور (ونعود مرة ثانية للتنويه بمحتته وأهميته وأصالته) بل ينبغي له أن يرى فيها مجرد تعليقات هامشية يقدمها البحث المقارن بين يديه .

ونلاحظ باديء ذي بدء ، ان مسح الوقائع أو تصنيفها العام كان بالإمكان ضبطه وإيضاحه بالموازنة مع الموسيقى حيث تبلى الحوادث ذاتها أدق وأوضح . وكان العلماء النظريون قد تولوا جردها منذ زمن بعيد .

وبعد ، فما هي الوسائل الموسيقية الرئيسية ؟

يميزون عامة : ١ - الإيقاع ٢ - الاوجيك (أي مختلف الحركات السريعة والبطيئة والتسارعة والمتباطئة الخ . .) ٣ - القوارق الدقيقة (أو التحولات في الشدة بالنسبة إلى مجموع « العبارة الموسيقية » . ٤ - الميلودي (التجويد أو الرخامة) ٥ - الهارموني (الاصطحاب

أو التناغم (٦ - الآلات وتوزيعها في الجوقة) أو بصورة أعم الاستخدام
القضي لتتوزع الجهرس الموسيقي .

والحق ان جميع هذه الوسائل مستمرة في الشعر على حد سواء ،
وان كان استثمارها أبسط وأقل تطوراً . فلنقم باستعراضها ولنبدأ
بتلك التي كان دورها أقل جلاء وشمولا ، ولهذا السبب لم يدركها
المؤلف المذكور إدراكاً تاماً ، ولم يميزها تمييزاً واضحاً .

٢ - في المقام الأول تأتي الآلات وتوزيعها ، أو بصورة أعم الجهرس
الموسيقي .

ويبدو أن هذه الوسيلة لا تمت إلى الشعر بأدنى سبب ، وهذا غير
صحيح لأنها تتدخل تدخلًا جلياً في الشعر الدرامي ، أو في الحوار
الشعري عامة . فقصيدة « النجوى » للشاعر شينية Chénier ، ماذا
يكون من أمرها لولا المقابلة بين الصوتين ، صوت الرجل وصوت
المرأة ؟ وربما تدخلت أيضاً في أداء شعري من جانب واحد ، إذا اضطلع
به منشد بارع يستخدم مختلف طبقات الصوت . وكان السيد غرامون
قد عرض لها من هذه الزاوية فقط ، وبالتالي تألفت هذه الظاهرة من
تحولات تفاضلية لا تظهر إلا أثناء التنفيذ (شأنها شأن المفارقات الدقيقة
أو التحولات في الشدة) . ووجه الخلاف هنا بين الشعر والموسيقا هو
أن الموسيقا تملك عند الحاجة ، وبخاصة في موضوع التغير من الشدة
الصوتية ، علاقات دقيقة مدونة تفرض على العازف و يملكها الشعر
(وتكتب على ورقة التوزيع : العزف الشديد واللطيف ومزيد من الشدة
الخ . . .) . وأحياناً قد لا يشير التوزيع الموسيقي صراحة إلى هذه الأموز
فتبقى ضمنية ، وحيتذ يصير وضع الأدب والموسيقا متشابهاً كل الشبه .

ب — الأغوجيك الذي يتطرق اليه الأستاذ غرامون ويطلق عليه عدة اسماء : تارة « تغيير السرعة » والتسمية غير صحيحة ، لكننا لا ندقق في الأمر ، أو « تسارع الاداء وتباطؤه » وهذه تسمية طويلة بعض الشيء) أو « الحركة » . وهذا صحيح اذا اريد بهذه اللفظة المعنى المتعارف عليه في الموسيقى .

لا تتصل هذه الظواهر فقط بما يطرأ على الاداء من تحولات تفصيلية ، ولا تصح فقط على القصائد التي نظمت « بالشعر الحر » (أي تغيير البحور في القصيدة الواحدة كما هي الحال عند لافونتين أو مولير) . بل هي أيضاً على جانب من الخطورة في البناء العام للقصيدة وبخاصة في الشعر الغنائي . ولنضرب مثلاً واضحاً : قصيدة هوغو « عودة الامبرطور » التي نظمت تقريباً على غرار « السوناتا » الموسيقية . وتنتهي حركتها الاولى ذات التسارع على النحو التالي :
Chassant l'étang, vil troupeau . تسوق الأجنبي سوق النعاج .
Pale, la main de sang trempée . شاحب الوجه مضرج اليدين .
Avec le tronçon d' une épée . بسيف ابتز
Avec le haillon d' un drapeau . وراية ممزقة
ثم تعقبها الحركة الثانية بوزن مختلف وحركة بطيئة فخمة :

مولاي سوف تعود الى حاضرة ملكك

Sire, vous revieudrez dans votre capitale.

بغير تغيير ولا قتال ولا تناحر ولا هياج

Sans tocsin, sans Combat, sans bête et sans fureur ; .

تجرك جياد ثمانية تحت قوس النصر

traîne par six chevaux sous l'arche triomphale .

en habit d' empereur ...

وفي ثياب الامبراطور

وواضح ان لدينا هنا حركة متباطئة بالمعنى الصحيح جاءت اثر حركة متسارعة ومضطربة تميز من الناحية الاغوجية لونا خاصا من الوان البناء في مجموعه .

والحق ان السيد غرامون يتطرق لمثل هذه القضايا ، لكنه طالما عدل عن المقارنة بالموسيقا ، وقصر المسائل الاغوجيه على تغيير في جزئيات الأداء ، فانه يتقدم انثذ ببعض المفاهيم مثل قوله « اللهجة المحمية » أو « الاداء النشط السريع » الخ . . . وهي مفاهيم مغايرة تتعلق بالطابع العاطفي لمثل هذه الألوان الأدبية . هناك طبعا علاقات ملائمة ومستخدمة تميل الى ربط حركة ما بلون فني معين (الحركة البطيئة مثلا تلائم اللحن الجنائزي الخ . . .) لكنها ليست لازمة ، بل يستطيع الشاعر ، وكذلك الموسيقي ، ان يستمد مؤثرات قوية من التضاد بين الحركة والطابع الاخلاقي (دون الملائمة بينهما) . وربما اتسم اللحن الجنائزي بسمة دراية قاهرة رهيبة ، ان اعربت عنه حركة سريعة عارمة (وكثيرا ما عمد برليوز الى مثل هذه الألوان من التناقض) . فيكون من الخير اذن ان نميز بين هذين النوعين من الوقائع .

ج - ونصل الان الى مسألة الايقاع . فهي تستدعي ملاحظات أعظم من الأهمية .

نرى ماهو الايقاع ؟ انه الشكل الذي نضيفه على جملة متعاقبة باعادة بعض عناصر منظومة دورية تتحكم بها صورة مبسطة قدر الامكان فيتكرر وقعها في فترات متساوية تكررارا دائبا الى غير نهاية . ومن ابسط الصور الايقاعية التناوب (أو الايقاع الثنائي : اب أي)

والمجموعة الثلاثية (ا ب ب ا ب ب) لعنصرين مختلفين في الشدة (احدهما الزمن القوي والآخر الزمن الضعيف) . وليس ضروريا ان يتميز الايقاع بالشدة لانه يعتمد أيضاً على اختلاف المدة (الطويلة والقصيرة) أو على انواع من الامتداد الزمني أكثر تعقيداً من اللونين الثنائي والثلاثي مستخدماً تقديرات كمية دقيقة . كما هي الحال في العلامات الموسيقية (المستديرة ، السوداء مع نقطة ، والسوداء ، وذات السن الخ . فالإيقاع الذي تتميز به رقصة غجزية أو فالنس مع نبرة مدغمة أو رقصة صقلية الخ . . قد ينتظم تنظيمها عضوياً على أساس المدة اللازمة لمختلف عناصر الرقصة ، بغض النظر عن نبرات الشدة مما يفسح المجال أحياناً لابرار التناقض (أو الطباق الزمني) بين الايقاع القائم على المدة ، والآخر القائم على الشدة والذي تأثي به الموسيقى المصاحبة ولا يفوتنا ان نذكر أخيراً ان للإيقاع أيضاً في الموسيقى الكلاسيكية ، توظيفات هارمونية كافية تمكنتنا في تمرين مدرسي ذي أصوات أربعة ولا تظهر فيه الحواجز الوزنية ، من أن نقيم هذه الحواجز بمجرد النظر في وقائع المارموني (مثل تغيير الجهير أو تأخره أو تقدمه الخ) . . بل يكفي التناوب البسيط بين القرار والصادحة ، أو بين النغمات الفاصلة والنغمات العارضة من أجل إقامة صورة إيقاعية على حوامل هارمونية . يحق لنا في جميع هذه الحالات ان نستخدم المفردات ذاتها بالتعرف الى العود المنتظمة لزمّن قوي (وهو ضرب من نقاط الاستناد الساكنة) وزمّن ضعيف (تجذب عناصره الى الزمن القوي التالي الذي تقول اليه حركتها) وسوف نرى أهمية ذلك كله في الشعر .

قلنا ان الصورة الايقاعية تتحكم بالتنظيم الدوري للتعاقب . بمعنى ان المعطيات الحسية تتنظم تحت هذا الاشراف في الوان متنوعة وفي غاية التعقيد . والصورة الثنائية مثلا تتحكم بجميع الوان التعاقب التالية وهي طبعا ذات وزنين :



فإذا اقتصر النغم على تكرار وضع وحيد (مما يجعل الصورة المنظمة الى شكل حسي لا يتحول) كانت الموسيقى بدائية بسيطة وسوف نتحقق من أهمية الملاحظة .

ومدة الصورة الايقاعية تؤلف « وزنا » يشار إليه عادة ومنذ قرون « بالحاجز الوزني » ولا ننسى ان هذا الحاجز ليس اقطاعا ابدا ، انما هو مجرد اشارة اصطلاحية الى الموضع الذي تبدأ فيه باحصاء عناصر الحركة اللورية المتواصلة . حتى يعود أول عنصر مكرر فيبدأ باظهار الصورة الايقاعية من جديد

(١) د - بقي علينا ان نقول كلمة مختصرة جدا ، خشية ارهاق القارئ ، حول المقولتين الجماليتين الاخيرتين : الميلودي والهارموني . فيما يتعلق « بالميلودي » لا يسعنا الا التثناء على كتاب غرامون الذي طالما في جزئه الأخير بالعديد من الوقائع حول تعاقب الحروف المعتلة والصحيحة في الأبيات واجتماعها وتجاوبها في مجموعات ثنائية أو ثلاثية أو سداسية . وما ينجم عنها من تناغم ولقد أحسن رصد هذه الوقائع وتصنيفها تصنيفاً منهجياً . والملاحظ أنها لا تصح على بحر واحد

(١) الصفحات ١٩١ - ٢١٢ تتعلق بكيفية تشطير أبيات فرنسية ولا نفي ترجمتها بالمراد .

فحسب ، بل على كل منظومة عروضية تنشيء الشعر في عبارة مبنية بناءً محكما .

ولا يحيد من بعض الملاحظات الإضافية التي تتصل بعلم الجمال المقارن .

نرى أولاً ان الوقائع التي جمعها السيد غرامون لا تتعلق « بالهارموني » ذات المعنى المبهم بعض الشيء ، انما تتعلق على وجه الضبط « بالميلودي » الذي يتسم به الشعر . وهذه الوقائع مشابهة لما نجده في المجال الموسيقي من « ميلودي » فهي تستخدم خصائص الأصوات اللغوية التي تضم في الفرنسية ثلاثين صوتاً (١٤ حرف علة ، ١٦ حرفاً صحيحاً) . ويؤلف نمط تتابعها على خط واحد ، وبخاصة حروف العلة فيها ، عنصر « الميلودي » في الشعر ، كما تؤلف في جملتها السلم الذي يملكه الفن الشعري من الناحية الميلودية . لكن السيد غرامون استعمل ، في هذا الصدد لفظة « هارموني » بمعناها الغامض (الذي ذاع في الناس حتى لا سبيل الى مقاومته) والذي يعني على حد تعبير المعجم التقني والتقدي للفلسفة « التألف الموفق بين عناصر متنوعة » في حين ان المعنى الدقيق للفظ « هارموني » هو : « الطابع الجمالي للاحاساس المترتب على سماع عدة أصوات مترامنة » .

والحق ان التعريف المذكور ضيق جداً ، وبموجبه لا توجد وقائع « هارمونية » بالمعنى الصحيح في الشعر الذي ينشده صوت وحيد . على اننا نجد في الموسيقى وقائع هارمونية بمجرد التتابع « الميلودي » للأصوات دون تزامن ناجم عن تعدد الأصوات وهذا مما جعل « الميلودي » تكتسب بحد ذاتها معنى الهارموني الذي يستلهمه النغم المصاحب ان لم ينهج نهجاً

طباقيا صرفا . حسبنا المسافات الدالة على الحركة الميلودية ، ومجموعة النغمات الفاصلة مع اسقاط النغمات العارضة ، حتى توحى البناء بل تملي علينا « المارموني » الذي ينطوي عليه ضمنا المسار « الميلودي » . ثم ان بنية السلم الموسيقي (وهي واقعة ميلودية في ظاهرها) تستثير وقائع هارمونية على نطاق واسع واسامي جداً . فلا يصح الحديث عن سماع مترامن « بل عن علاقات » لا تمت الى النتائج بسبب .

وبهذا المعنى يحق لنا التساؤل إن كان الشعر ، عند استعماله المادة الصوتية ، يستثير وقائع هارمونية بالمعنى الصحيح .

لم يتح للسيد غرامون ان يعرض لهذه المسألة ، ولا يمكن طرحها بطبيعة الحال دون التعرّيج على الموسيقى . وهذا أمر يؤسف له أيضاً .

ومدار البحث هو ان نتقصى إن كانت المجموعات الصوتية الثلاثية أو الرباعية التي يتميز بها مثلاً شطر رخم في أحد الأبيات ، والتي يمكن ان تتعارض مع حروف صوتية في مجموعة اخرى ، تسعى الى الالتقاء بها ثانية . أو بعبارة اخرى ، ان نتقصى فيما اذا كانت الحروف الصوتية المذكورة تؤلف ضرباً من التوافق نستطيع مقابلته بضروب اخرى (تظهر على نحو « منكسر » في السلم بطبيعة الحال) مما يؤدي الى ايجاد روابط مشابهة لتلك التي تجمع بين القرار والصادحة والمتوسطة والمحسوسة الخ . . في السلم الميلودي .

تلك أبحاث قيمة يجدر القيام بها وان كانت على جانب من الصعوبة . ونحن وان كنا لا نريد الخوض في تفاصيلها ، الا أننا نرى من المفيد الاشارة الى ضرورة الاحتراس من الرأي القائل باننا نستطيع

مسبقا الحصول على مثل هذا السلم (الذي ينبغي التماسه بعد رصد مؤلفات الفحول من الكتاب والشعراء) استنادا الى الزّان من التجمع وال جذب والتدافع المقتبسة من علم الصوت . وقد يكون ذلك صحيحا صحة تامة ، أو صحة جزئية ، أو يكون باطلا . والمسألة مشابهة شها تاما لتلك التي تدعونا الى التحقق من امكان تأسيس السلم الموسيقي على أسباب مستمدة من الفيزياء الصوتية . فهناك — على حد علمنا الراهن — تباعد شديد حول بعض النقاط بين المعطيات الفنية والركاثر الفيزيائية للهارموني (اعترف هلمولتر بذلك من بعض الوجوه ، وبينه شكومتف على نحو اوسع ، كما اظهرته الأبحاث الحديثة بمزيد من الاثبات) . وقد يبدو التباعد اوسع أيضاً ، ولعدة أسباب ، في البحوث المشار اليها . والخلاصة ان من شأن هذه الدراسة الواقعية فقط للتناغم الصوتي في الأدب ، ومختلف أنواع التوافق والترابط ، وتمحيص المقاطع اللغوية الواردة عند كاتب مثل بوسويه أو راسين ، شاتوبريان ، أو هوغو ، فلوير أو بودلير . — نقول : ان من شأن هذه الدراسة ان تجعلنا نأمل في العثور على علاقات الجذب والتنافر ، والروابط الهارمونية في خواص الفن اللغوي وان نتحقق بعدئذ ان كان بالامكان تحليلها — في خطوطها الكبرى على أقل تقدير — استنادا الى العلاقات الصوتية .

فهذا بحث على جانب من الصعوبة لكنه حاسم مافع . ونحن نلاحظ فقط أن الطريقة الفعالة الوحيدة من أجل بيان هذه الأنواع من التوافق هي الطريقة الاحصائية .

والذين تمرسوا في الدراسات الكريتوغرافية أدركوا أهمية البحث عن تواتر الاشارات باعتباره أداة دقيقة وفعالة من أدوات التحليل،

لكن التواتر الكرييتوغرافي لا يختص إلا بحروف الهجاء . يبقى علينا وضع لوائح جديدة للتواتر الصوتي في مختلف اللغات (مماثلة لما يستخدمه علماء الكرييتوغرافيا في أعمالهم) .

ونحن إذا عكفنا على مثل هذه الدراسة بالنسبة للأدباء والشعراء الفرنسيين ظفرنا بنتائج مجدية تساعد على بيان أنواع الهارموني التي يبني عليها تأثير الأسلوب الأدبي .

ولابد من الأخذ بالمنهج الاحصائي في مثل تلك الابحاث ، مخافة أن نميل شخصياً إلى قيمة تعبيرية نعوها اعتباراً إلى بعض الأصوات ، ونوليها عناية خاصة لا تبررها أية أولوية واقعية . أما المنهج الاحصائي فهو فعال جداً في هذه الدراسات وإليك في نهاية المطاف ، هذا المثال الوحيد .

والمعروف أن هوغو في سنوات المنفى اكتشف القيمة الفنية لبعض أصوات اللين المركبة ذات الفئة rR وبعض الحروف الصوتية الضحلة وعدد من الحروف الصحيحة مثل b (وهو حرف مجهور) دون ت (الذي هو مجهور أيضاً) . فاصطنع لنفسه مجموعة صوتية ضمت المملودة r (وهو أكثر الحروف تواتراً في سلم الأصوات عند هوغو) واكتسبت قيمة جمالية . لنترجع إلى قصيدته « نشيد البحارة المغامرين » . يقول الناقد بيريت . Berret إنها وضعت منذ زمن طويل قبل أن يدرجها الشاعر في ملحمة « اسطورة العصور » مضيفاً إليها فقرة واحدة نظمها بعد المنفى . هب أننا لا نعرف هذه الفقرة ، فإذا أحصينا تواتر الحروف وجدناها في فقرات النشيد مطابقة لما نراه في سلمه الموسيقي المعهود . وهو سلم واضح الألوان وكامد :

On fit dues et grands de Castille
 Mes neuf conpagnons de bonheur
 Ovui S'en allèrent a Séville .
 Epouser des dames d' honneur,
 Le roi me dit : veux — tu ma fille ?
 Et je lui dis : merci, seigneur ...

عندما فُترة واحدة تتوفر فيها من الناحية الاحصائية الحروف المتواترة
 في السلم الذي أخذ به هوغو في المتن . وهي :

Y' ài là — bas, oi les flots sans nombre
 Mugissent daus les nuits d'hiver
 Ma belle farouche à l'oeil sombre
 Acu sourire Charmant et fier
 Qui chaque soir chantant daus l'ombre
 Vient m'attendre au bord de la mer ...

وهي فعلاً الفقرة التي نظمت في المتن . لأنها ، بألفها الشعري
 والاسلوب المعانيير تغابراً شديداً ، تخرق القصيدة كلها إلى حد ما ،
 وتحدث أثراً بالغاً في نفس القارئ ، كما لو أن لوحة من لوحات
 رامبرانت قد تخللت مجموعة لوحات للفنان روبرت .

هل من حاجة إلى القول بأن هوغو لم يلتزم باستعمال هذه المفردات
 الشوامس المكفهرة الرائعة والشوساء ، المؤلفة من حروف r, on, an
 لأن محبوبته فتريت دو فيزون كان لها حقاً مقلتان سوداوان ، ولا لأن
 البحر في خليج كالابر رهيب وقاس حقاً ، (أو أن هوغو استوحى

ذلك من بحر المائش ونساء الجزيرة التي نفي إليها) بل بسبب هذه الموسيقى الشعرية كان للفتاة فريت هذا الطراز الرائع من الخيال في ساعة الغسق على البحر ؟

أقصى ما أتمناه ألا تكون هذه الدراسة قد أعبت القارئ : فقد أردت لها أن تكون ، قدر المستطاع ، وثيقة الصلة بالواقعة الفنية الإيجابية المحسوسة . ومن مزاياها أنها جعلتنا نستشف عبر المظهر الخاص بالواقع ، واقعة فنية أعمق واحم لا تتضح إلا بالمقارنة وتتيح لنا إدراك نغمة في الشعر . وأنا لا أقول ذلك من قبيل المجاز بل بسبب التجاوب بين القنون ، وتوسلها بنفس الوسائل حسب قواعد مماثلة من الناحية الوظيفية . وهي في حد ذاتها أبسط من الموسيقى بالمعنى المعروف وأقل صقلًا ، لكنها جديرة مثلها بإعجابنا ، ولا لشيء سوى الطريقة التي تنتهجها حتى تصل إلى أسماعنا مستخدمة وسائل وخامات بدائية جداً ، صعبة المراس وقليلة المرونة ويجب استعمالها كما اصطلاح عليها الكلام الدارج في سبيل تحقيق ألوان من الإيقاع والميلودي والهارموني في غاية السحر .

مثل الشاعر كمثل صانعي الخزف في الزمن الماضي غير البعيد قبل تطور الكيمياء والتداول التجاري للمواد الأولى) . كانوا يكرهون على العمل بالصلصال والطين المتوفرين في تربتهم ، والألوان الوحيدة التي تمدهم بها هذه التربة : مثل أخضر النحاس وأزرق الكوبلت ، وأحمر الحديد . من تألف هذه المواد التي توفرت لهم بصورة اختبارية ومن الأشكال التي جاءت بها ريشتهم الثقيلة وقرن الحيوان المخروق الذي

كان يطوف بالقطعة ، استخرجوا السحر الحلال في أعمالهم ، ووصعوا
بالزهر المتألفة ساذجاً وبارعاً ، فجعلوا منها ، هم أيضاً ، نفماً موسيقياً.
وبعد ، فاني أرجو أن يقر الذين يدرسون شعراعتنا بأن ألوان تربتنا...
وهي من أكثر الألوان ثراء وتنوعاً وصراحة - التي تجود بها اللغة الداوية
بين الراين والبرانس كفيلة ، إذا أحسن استثمارها ، أن تبدع فناً لا يقل
في عطائه عن كل ما يمكن أن تفخر به أية موسيقا لفظية ، مهما علا
شأنها .

• • •

الباب السادس

الموسيقى والفنون التشكيلية

الفصل التاسع والعشرون

للأرابسك والسيروي والمرغل

تحدثنا عن الأرابسك في صدد انسياب موجة الشعر الإيقاعية . وهي أشد وسائله سحراً . بل هي لفحة السحر بالذات ، أو الحركة التي — بمجرد إصدارها — تناط بها فضيلة ما وتأثير فعال وعمل خارق . أشبه بالرقية والتعويدة والتعزيم . ولا يد لنا ، في وقت لاحق ، من أن نحقق فيما تنضح به هذه الرقية من وجوه ومناظر ونبات خيالي ومدن روحية . لكننا الآن نستأنف استقصاءنا على الصميد نفسه ونسأله : هل كانت لفظة أرابسك هذه مجرد تشبيه أو مجاز ؟ وهبها اقتصبرت — عند تطبيقها على الإيقاع الشعري أو انسياب النغم الموسيقي — على الإشارة فقط إلى ميد في مشترك ووضع متجاور في جدول التصنيف ؟ أليس من سبيل إلى تعميق هذه العلاقات المتبادلة ؟ تلك هي أهم مسألة نتصدى لها بل لعلها أكثر المسائل إلحاحاً وأقربها إلى صلب أبحاثنا وأعصرها مطلباً . وهي أفضل ما تكون تركيزاً ومباشرة (إذا أردنا أن نمسك بالثور من قرنيه) في المقارنة بين الموسيقى والفنون التشكيلية .

نطرحها أولاً على النحو التالي : هل يوجد تلاحم وثيق من الناحية
المورفولوجية بين بعض رسوم الارابيسك وأنواع من المبلودي ؟ أم هناك
قوانين بنوية متماثلة تتحكم تحكماً دقيقاً بفنون متباينة كل التباين ،
بعضها يتجه إلى حاسة البصر أكثراً بخطوط مرسومة على الورق ، وبعضها
يغاطب حاسة السمع على نحو متعاقب بفضل ارتعاش هوائي عابر
واهتزاز أوتار الفيولونسيل أو الخنجرة البشرية . ؟

والحق أن المسألة لا توقي أكملها ما لم نعالجها بمعالجة مستفيضة ، بكل
ما نملك من خبرة علمية وفلسفية وفنية تحملنا على القناعة الراسخة ،
وتنتهي بنا إلى حصيلة تتميز بدقة الواقعة الموضوعية وصرامتها . ولو
كان الأمر لا يعدو الدفاع عن تشبيه مجازي ، أو تبرير مقارنة عاطفية ،
لكفانا ما قلنا سابقاً .

نسأل القارئ إذن أن يتحلى بالصبر حتى يتابع عملية استدلالية من
براهين الفلسفة العلمية وفي جو من البحث الجمالي الرصين . فإن كان
يؤثر المظالمة الخفيفة السلسة ، فما عليه إلا أن يلقي نظرة عابرة على ما
ورد من رسوم في الفصول الثلاثة التالية . ويمكنه أن يضيف إلى ما علق
في ذهنه من ملف القضية ، إن كل هذه الدراسة التي توضحها الرسوم
قد وضعت لتكون مقبولة بأن واحد من قبل عالم الفيزياء وعالم النفس
وفنان الديكور الموسيقي . وكان همتنا ، على وجه التحديد ، أن نخاطب
أناساً من أمثال العالم هلمولتر ، والفيلسوف برغسون والفنان بيروجينو
والموسيقي جان مبيستيان باخ ، وإن قلنح كلامهم حسبنا يتطلبه اختصاصه
في أدق جزئياته . فليعلمنا القارئ إذن عما قد يصادف أحياناً من مسائل
تقنية بعض الشيء ، وعن مطالبتنا بإبداء بقليل من الانتباه .

الفصل الثاني

نقدية تشيخ المياري

في الفن

كان هانسليك قد دافع عن نظرية القرابة بين الارابسك والموسيقا، في كتيب يستشهد به عادة أكثر من أن يقرأ ، وقد عفا عليه الزمان بعض الشيء ، ونفعي به الرسالة الشهيرة التي وضعها عام ١٩٥٤ وعنوانها: «الجمال الموسيقي» .

ومن عجب أن تنور معارضة شديدة على هذه الفكرة السديدة الراسخة . وأخذوا عليها عدة مأخذ غالباً ما استندت ، اما إلى خطأ في تقدير طبيعة الارابسك وحتى أهميته التاريخية (وينبغي أن نلحق به أحدث نزعة في « التصوير الصرف » ولنا عواة إلى الموضوع) وإما إلى الإلتباس بين فكرة التجاذب الصالبة ، والنظريات المتنازع عليها التي جاءت بها نزعة جمالية « صورية » أو « فكرية » وكان هانسليك بالذات مسؤولاً عن هذا الإلتباس إلى حد ما .

والنتيجة التي آل إليها هذا التخييط هي أننا رأينا معارضي نظرية هانسليك مثل كومباريو فيما مضى . يتفقون في معظم الأحيان جهداً

وفيراً طلباً لإقرار حقوق العاطفة في الفن (بسبب تحول غريب في سير النقاش) كما لو أن كلا من الارابسك والتصوير العرف لا يخاطب إلا العقل ولا ينطوي على أية قيمة عاطفية أو قدرة على إثارة المشاعر . وليس هذا بيت القصيد . ونحن لا نبغي الآن وضع نظريات في كافة الجمال الموسيقي أو القيمة العاطفية المتفاوتة لرسم الارابسك . غرضنا أن نعلم هل توجد أوجه شبه مودولوجيه ايجابية بين الآثار الموسيقية والزخرفية (وتلك قضية لا تصح فيها إلا الدرنة الوضعية للوقائع) وهل يستطيع مثلاً رسم فراغي لانسباب حركة الميلودي أن يقدم لنا شكلاً يتميز بقيمة تزيينية وانسياقاً فريقي به وفق المستلزمات الجمالية الأساسية لرسم الارابسك . فان كان الرد ايجابياً كانت التجربة حتمية ، وعلى نظريتنا وراثتنا الجمالية أن تتكيف مع هذه الواقعة وتقربها إلى الأذهان ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً . فليس للرأي ، كاتباً ما كان ، أي سلطان على الواقع .

لكن التجربة دقيقة وحساسة . وربما كانت من أصعب التجارب في علم الجمال المقارن واشدها خطورة .

نرى هل يحق لنا أن نعول على ظواهر فيزيائية تولد من الاهتزاز الموسيقي اشكالاً زخرفية بوسائل آلية ؟ ولا يفوتنا أن نذكر في هذا الصدد تجارب كلدني القديمة (وهي الرسوم التي حصل عليها باهتزاز صفيحة مغطاة بالرمل) والتجارب التي عداها عليه سافار Savart (وحاول تصنيف رسومها) أو جهاز «الصور الناطقة للسيدة واطس هيو Writte Haghes» (عام ١٨٩١) وأخيراً تلك الوقائع الحديثة المتعلقة

بالأشكال الزخرفية الناشئة بوسائل ضوئية مستخدمة في تقنية الأفلام الناطقة .

ويمتاز عدد من هذه الرسوم بطوايح جمالية واضحة لا ريب فيها . لكنها غالباً ما تكون عارضة ومردداً إلى بعض ملايسات التجربة (كالتناظر مثلاً في رسوم كلادني) ولا تمت إلى الواقعة الموسيقية الأسنسية بأدنى سبب . فالجهاز الفيزيائي المستخدم ، لا الواقعة الموسيقية ، هو الذي يولد تلك المزايا التي نستيعفها من الناحية نورفولوجية والتي لا تستجيب لعنصر ملازم للموسيقا . وإذا نحن أمام ظاهرة جمالية من ظواهر الاهتزاز . ونصع الملاحظة على المخططات التي يتتبعها التسجيل السينمائي ، لأن جانباً من طابعها الجمالي رهين بجهاز التسجيل (مثلاً الانحرافات على القطعة الدائرية ومردداً للجهاز الغلفاني) . إلا أن المأخذ الرئيسي على هذه المخططات هو : ١ - أنها تجزىء إلى أمواج متميزة ما يبدو لنا خاصة حسية متواصلة . ٢ - أن هذه الأمواج تقدم تركيباً شاملاً يميز فيه السمع (بالتحليل الهارموني) أصواتاً عديدة مختلفة ، بينما نريد الغفر بمخطط لكل من هذه الأصوات العديدة . ولا نملك من الأدوات ما يستطيع أكياً القيام بالتحليل الهارموني المذكور ، كما لا سمكنا الاعتماد على أجهزة صنعت على غرار جهاز كالفن لقياس المد والجزر . فكان لزاماً علينا أن ننشئ المخططات المشار إليها انطلاقاً من الوثيقة الموسيقية ذاتها (حيث يتم التحليل) . ولكن ما هي المبادئ التي نعمل عليها ؟ وقيمة التجربة بأسرها منوطة بالخيار العقلاني للحداثيات . وربما هذان كومياريو المذكور إلى السبيل الذي ينبغي لنا أن نسلكه ، وربما أرشدنا أيضاً إلى ما ينبغي تجنبه حين قال : « لقد وقع اختياري

على قطعة موسيقية معروفة هي حركة الاداجيو لسوناتا بيتهوفن ،
«الباتيتيك» فرسمت على ورق شفاف ما حصلت عليه من ارباسك متابعاً
الخطوط الميلودية (كذا) . أما النتيجة التي خلصت إليها فهي أسوأ
ما يتصور المرء من قبح وتنافر. وعبث . وتبدل في التجربة على جانب من
الأهمية ، وليحدثنا هانسليك ما طاب له الحديث عن خطوطه الصوتية.
فنحن لا نتركها الا سطوراً محددة في الفراغ . والحق أن هذه السطور
ليست سوى طلائع لا خير فيها .

لم يبين لنا كومباريو الاصطلاح الذي اعتمده في رسم احداثياته (وهذا
أمر أساسي) حتى وصل إلى خطوطه الميلودية . ثم إن استخدام الورق
الشفاف « لمتابعة » تلك الخطوط ، معناه ، فيما يبدو ، أنه نسخ هذه
الخطوط على العلامات الموسيقية المدونة كتابة ، بضمها إلى بعض ،
كما ترسم مخططات الحمى .

على أننا لو أنعمنا النظر في المحاولة لما وجدناها باطلة من أساسها.
وطريقتنا في الكتابة الموسيقية ، ليست في حقيقة أمرها ، إلا مسعى
محدوداً لترجمة الوقائع الموسيقية بصورة علاقات في الفراغ . ومن
الأهمية بمكان أن نعي الأسباب التي جعلت هذه الترجمة ناقصة لا نفي
بالمрад .

١ - الكتابة الموسيقية التقليدية غير متجانسة . فهي تحدد ارتفاع
الصوت المطلق تارة بموقع العلامة على المدرج وتارة بأسلوب متغير كل
التغيرات إذ تعتمد إلى اشارات اصطلاحية مثل علامة الرفع والخفض
والتعديل والرفع المزدوج والخفض المزدوج ، والملاحظ
أن مفهوم الطبقة البسيطة أو المركبة لا يلائم إلا هذا

التهج من التدوين ولا يستجيب إلى أي شيء يذكر من الناحية السمعية .
ثم ان المدة الصوتية مدونة بفضل اشارات اصطلاحية (البيضاء والسوداء
وذات السن الخ) وأيضاً إلى حد ما ، يتباعد متناسب .

٢ - هناك وقائع متباينة تمثلها هذه الكتابة التقليدية على شاكلة
واحدة . بين الخمسية الصحيحة (دو - صول) والخمسية الناقصة
(مي - فا) لا فارق في التدوين . ويستجيب قسم من الدراسة الموسيقية
للمبتدئين إلى ضرورة التعويض ذهنياً عن اختلاف الوقائع التي تظهر
متشابهة في التدوين وقل مثل هذا في أبعاد الدرجة ونصف الدرجة في السلم
الدياتوني وأبعاد الثلاثية الكبرى والصغرى فهي مدونة تدويناً متماثلاً
(والبعد بين علامة وعلامة تالية يستجيب على خطوط المدرج إلى درجة
بين دو - ره ونصف درجة بين مي - فا) .

٣ - هناك وقائع متطابقة يرمز إليها بصورة مختلفة . ولا نغني فقط
وضع العلامة على المدرج (فوق السطور أو خلالها) لنفس النغمات من
ديوان إلى آخر بحيث لا تملك تدويناً دورياً لوقائع دورية في أساسها ،
بل نغني أيضاً تعدد المفاتيح : مفتاح فا مفتاح صول مفتاح دو في مواضع
ثلاثة فضلاً عن مفاتيح الآلات المحمولة . فالنغمة الواحدة دو قد تكتب
بسته أشكال مختلفة على ورقة الاوركسترا إذا عزفتها بأن واحد ست
آلات موسيقية مثل الارغن بمفتاح فا والبوق الأوسط بمفتاح دو الثالث
والفيولونسيل بمفتاح دو الرابع والبوق الانكليزي الذي يدون في خماسية
أعلى من النغمة الصحيحة ، والبوق النحاسي الذي يدون في ثمانية أعلى
من النغمة الواقعية ، والكلارينيت سي يمول التي تدون بمفتاح صول
وتقرأ بمفتاح دو الرابع .

٤ - وكل صوت لا ينتمي إلى المنظومة الغربية الحديثة لا يجد ما
يمثله في هذه الكتابة . فلا يستفاد منها من أجل تدوين الموسيقى الاجنبية
(أي أنها عديمة النفع لعالم الاجتماع) ، ولا في كتابة صوت مائل فيزيائياً

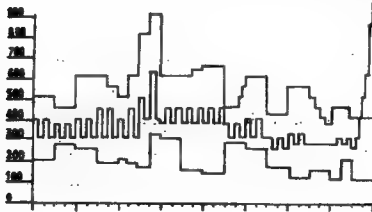
في ممارسة الجوقة لكنه لا يمت إلى سلم زارلينو بسبب ، وبالتالي لا يستطيع الفيزيائي استخدامها .

فلا غرو أن يكون التلوين الموسيقي الراهن عاجزاً كل العجز عن إعطاء صورة كاملة للواقعة الموسيقية ولابد من اعتباره بدائياً جداً وغير عقلاني لكننا ، بطبيعة الحال ، لا نقصد إلى إبداله بنوع آخر من التلوين (فقد اندمج في الثقافة الغرية اندماجاً عميقاً وذاع في منشورات وفيرة جداً) على أننا نتمنى عامة لو ملك علم الخيال تدويناً عقلانياً يستطيع اللجوء إليه حين تكون الكتابة التقليدية قاصرة من أجل القيام بأبحاث نظرية ودراسات عملية أيضاً في الموسيقى البدائية والأجنبية والوقائع الصوتية . وسوف نقترح بعد قليل حلاً لهذه المسألة .

نعود الآن إلى قضية الخط البياني .

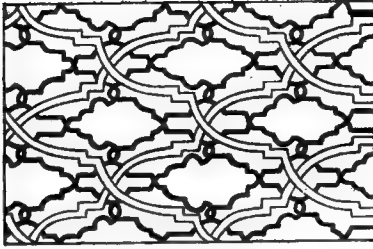
هناك حل طبيعي ومفيد ، على كل حال ، كمايلي : نحمل الأزمنة على محور السينات والتواتر الفيزيائي للاهتزاز على محور العيّنات . ثم نصل بين الثغرات المتتمة إلى نفس الصوت الميلودي (ونسحب الخط على استقامة واحدة طوال مدة الصوت) .

إذا طبقنا هذه المبادئ على حركة الاداجيو لسوناتا بيتهوفن . « الباتشيك » (التي اختارها كومباريو في تجربته) حصلنا للأوزان التالية لأولى على المخططات التالية .



التجربة مقنعة منذ الآن ، وليست الخطوط التي تقع عليها «متناثرة» ولا «مستهجنة» بل على العكس متوازنة توازناً ملحوظاً . فالتأرجح المنتظم للرسم المصاحب () وفيه يشغل صوت وحده مستويين هارمونيين وباستمرار () يمتشي بصورة لطيفة مع الحركة الموافقة للصوتين الآخرين () ويبدو الهارموني هنا على ثلاثة أصوات وهو في الحقيقة على أربعة . وتنظم حركة الصوتين المصاحبين انتظاماً نطمئن إليه كل الاطمئنان . أما خط الجهير فيتابع قارة ويعدل طوراً خط الرنان في حركة مبسطة . فيكون بالقياس إلى ما يعلوه . في نسبة مشابهة لقاعدة البناء مع أجزائه العليا التي تزداد تنميماً كلما ازدادت ثقلاً بدون عمل . لكن خط الميلودي هو الذي يثير الانتباه على نحو خاص بسبب طابعه الجمالي ، وهو بلاريب مماثل للخطوط التي يبدعها الارابيسك . وقبل أن نصدر هذا الرأي عمدنا إلى بعض الأعمال الزخرفية التي أقرها علم الآثار وحدد زمن انتاجها . وإليك ، على سبيل المثال ، هذا الديكور الأندلسي بعد حذف الأشكال من سقف وطفراء برز فوقها الارابيسك بمحد ذاته .

ومن حقك طبعاً ألا تتلوق هذا اللون من الفن ، أو تستهجن موسيقا سكارلاتي Scarlatti وبوربورا Parpora . أما إذا وجد أناس يتلوقون سحر الارابيسك فانهم بلاريب يستمتعون أيضاً بزخرفة المخطط المذكور . (يقول العالم مايو Mayeux الذي أخذنا عنه هذه الوثيقة : «إن هذا النوع من الديكور يمتاز ببراءة عجيبة ووضوح باهر . . انظر كتابه « البناء الزخرفي » .



ومع ذلك كله ، لا ينبغي أن نضلنا مثل تلك المقارنة . فليس هنا تطابق بين الزايات الشكلية للمخطط المذكور ومزايا القطعة الموسيقية التي حددت معاملة . ويستحيل القول بأننا نشعر لدى رؤيته بالانطباعات التي نعرينا لدى سماع حركة الاداجيو لسوناتا بتهوفن « الباتيتيك » .

فهذه الرسوم عاجزة ، في المقام الأول ، عن الإشارة إلى ما تعنيه خاصة المحاور الأفقية الملائمة للنغمات « الفاصلة » (كما يقول الموسيقيون) في الطبقة الصوتية المختارة . وأنى لها أن تشير تشكيمياً إلى أن البداية قائمة على التوافق الكامل للقرار ، وإلى أن الوزن الرابع يستند إلى توافق الصادحة أو إلى مختلف خصائص هذه الأنواع من التوافق ؟ وما هي ، في ذلك كله ، علاقات التناغم والتنافر ؟ فنحن نرى في النصف الثاني من الوزن الخامس كيف تقاربت الخطوط تقارباً

شديداً ، فأفاح لنا هذا التقارب (والموقع الذي يشغله) إلى أن نعرف على المقاصلة الثانية المتنافرة . لكن هذه العلاقة لا تملك ، من الناحية التشكيلية ، ما يماثل الانطباع الناجم عن سماع نغمة ره ييمول ومي ييمول بصورة فورية . واذن لابد لنا من الاقرار عامة أن مثل هذه المخططات لا تنقل فعلاً (على الصعيد البصري) سوى المنصر الطباقي للموسيقا .

وربما جئنا إلى إظهار تشابه تعييري في هذا النوع من المخطوط . لأن انسياب النغم (الميلودي) قد يملك من خصائص التعبير العاطفي ومن القيم الدالة على المواقف ، ما تملكه حركات الارابسك الموافقة له . لتتابع بنظرنا مقطوعة بتهوفن . إنها تتردد أولاً حول محورها الأوسط ثم ترتفع ارتفاعاً واضحاً . بعدئذ تهبط درجتين ، ولاتلبث أن تنهض سرعة كما لو خفق جناحها ثلاث مرات ، ثم تهوى من فورها . عندئذ أخذ في الصعود والمهبوط متدرجة حيناً ، وبحركة واسعة حيناً آخر ، وأخيراً تجري رويداً رويداً . بخطى تزداد انتظاماً وهندوء وريانة مع بعض الوقار ، لتأخذ مكانها على مستوى احد المحاور المميزة للرسم . بينما يشارك الخططان الآخران في هذا الهدوء المتمثل مباشرة بتناقضس اهتزازات الخط الأوسط . ومن الناس من يبادر إلى نقل هذا كله بصرياً . فيتخيل طيف امرأة موشحة بأوشحة سوداء طويلة تزلق على حافة شرفة تطلو حيناً ، ثم تهبط سلماً واسعاً نحو ماء مظلم يعبر النوسان المصاحب عن تموجه البطيء . وتحت سطح الماء ارتعشت صورة المرأة متناظرة مع حركات الجهير المبسطة .

وهذا القول كله هو من قبيل الأدب . وهو ما يدركه من صحر
الموسيقا أولئك الذين لا يفهمونها حق الفهم .

فالخط الميلودي يطربنا بفضل ما انقرد به من نوايا خاصة ولا يحتاج
إلى أي تشخيص من الدرجة الثانية . ويرى الموسيقي في تعاقب بعض
الأصوات ما ينم عن الحزن أو الختان ، عن الخفة أو الهيام ، ولا يقتصر
إلى شرحه بعنصر خفي أو إحاء خارجي أو تداع فكري (والأمر بالمثل
عند مهندس الديكور أمام انسياب بعض الخطوط) . النغم بذاته يقطر
حناناً أو شجناً ، ويكون أليماً أو رزياً أو رائعاً ، على غرار ما نشاهد
في سمات الوجوه . وماذا يكون مصير الحب ، لو لم يعد صحيحاً ان
هناك وجوهاً تنطق بالوداعة أو الحزن ، بالقسوة أو القنينة بغض النظر
عما تجيش به النفس المتوارية خلفها ؟ وأغلب الظن أن الحب حينئذ
يفقد طابعه المأساوي . وواضح أن هذه الوجوه انما تفيض بالحنان أو
الأسى ، لالشيء سوى أن حواجبها تقوس بقوس معينة أو كان ثغرها
أعلى من عرضه ، أو كان أنفها أشبه بأنف كليوباترا الذي كان خليقاً
بتغيير وجه الأرض . قيمة الشكل بحد ذاته ، هي السر الدفين في مأساة
بعض قصص الوجد والغرام : وقيمة النغم بحد ذاته (وكذلك الخط ،
والتوافق اللوني وما أشبه) هي سر الموسيقا (والفن عامة) أو أحد أسرارها
على أقل تقدير . ولا شك أن من الألحان ما ينم عن الفتور أو التهكم .
ومنها ما ينم عن الشرود أو الانسراح ، عن البراعة أو الشراسة ،
عن القسوة أو التهكم (فلا تملك إلا أن نهاها) بسبب ماهدة (١) في المتوسطة .

(١) المأهدة - هي الترجمة التي يقترحها الآخرون لغير الذين لا تقاسم الى نظام موسيقية
تتسلف الى النقطه الجديدة وتطويعها طابعاً انفعالياً جديداً .

يكون لها معنى الاستفهام) أو بسبب تنافر أدنى لعودة درجة كاملة (يكون لها روعة الموسيقى القديمة) أو بفضل حركة ميلودية تحترق الديوان Appogiature دون اللجوء إلى درجات نصفية (فيكون لها وقع الموسيقى الغربية أو الأجنبية) وما إلى ذلك . وهذا هو المغزى الصحيح من الرسوم التي آلت إليها الموسيقى ، فهي لا تشرح لنا تماماً السحر الموسيقي ، بل تبرز الوقائع الصورية التي انبثقت عنها هذا السحر .

للكتاب شاتوبريان كلمة لطيفة جداً قالها في امرأة تجيد العزف : « لقد بدت نغمًا خالصاً ظهر للعيان وتمثل حسب سنته الخاصة » . ذلك هو المثل الأعلى بالذات لحركات الرقص التي تؤول إليها الموسيقى . والأمر بالمثل في رسم الارابسك الذي حصلنا عليه : فقط أظهر النغم للعيان ، من بعض الوجوه ، وسار على سنته الخاصة (مع بعض التحفظات التي سوف نبديها في حينها) .

فالرسوم التي سجلت الموسيقى خطأ بهذه المسألة ، إنما تشارك الارابسك وضوحه البنيوي على أقل تقدير . وهي لا تثير في نفوسنا الانفعال ذاته ايجابياً ، لكنها من الناحية السلبية لا تسبب شعوراً مزعجاً بالعبث والاستهجان والنفور الذي قد يعترينا لو كانت الخطوط الناشئة دميمة من الناحية التشكيلية . ولم نقل ان بنية الارابسك الموسيقي تتمتع بقيمة جمالية تشكيلية متناسبة مع صورتها الصوتية ، لكننا نرى في هذا الرسم بنية محددة على أقل تقدير ، وما ذلك من قبيل المصادفة والاتفاق ، فالبناء الذي ابتدعه الموسيقي كان يهدف إلى رسم أشكال فيما نسميه المجال الصوتي ، حتى إذا نقلت هذه الأشكال إلى رسوم خطية ظل البناء الصوتي محافظاً على هيكل هندسي .

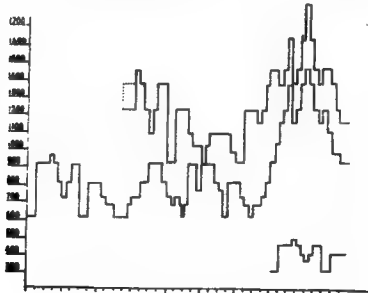
ولابد لنا هنا من ابداء ملاحظة هامة .

لكي تستطيع تلك الأشكال الصوتية التي صارت مرئية « ان تسير وفق سنتها الخاصة » ينبغي ، كما نعلم ، أن نحصل على أفضل رسم يفيدنا من الناحية الفنية في ابراز الخصائص الأساسية للعمل الذي نرصده على هذا النحو ، وذلك بفضل احداثات أعدت اعداداً سليماً .

على أن هناك أمراً يسترعي الانتباه .

لقد حملنا على المحور الرأسي عدد الاهتزازات في الثانية ، مما حجب عنا خاصة هامة من خصائص النغم (الميلودي) وهي بقاؤه متطابقاً شكلياً مهما كان الارتفاع أو الصوت الذي يتمثل فيه .

ولكي نتحقق من الأمر ، لننظر في قطعة موسيقية وضعت بأسلوب طباقى (وهو كما تعلم أقرب الأساليب إلى الارابيسك النموذجي) .
لنأخذ القطعة الثامنة المقتطفة من رائعة باخ « البيانو القيثاري الملطف جداً » . وهي تعد من أسمى الزخارف الميلودية وأكثرها اتقاناً . مطلعها ، حسب الأصول في غاية السهولة والبساطة تتعاقب الأصوات الثلاثة الواحد تلو الآخر وفق اللازمة نفسها . فإذا نقلت إلى رسم خطي ، حسب الطريقة السابقة ، أسفرت عن الارابيسك التالي :



وواضح أنه لم تراعى مطلقاً هوة الخطوط الميلودية لمختلف الأصوات . وهذا هو الأساس في ذلك اللون الفني . ويلاحظ في الشكل أن دخول الموضوع بصوت الصادح إلى يسار الرسم كان متوازناً تقريباً من الناحية الجمالية، وإن جذب إلى الأعلى أكثر مما ينبغي. بل أصبح الجذب مسرفاً عند اجابة الصوت العالي وفي الوزن الثامن حين تباعد الصوتان بالحركة ذاتها لكي يتيح دخول الصوت الجهير معاوداً الموضوع ، بدا هذا الأخير ، على العكس منهما ، متهاقاً فلا نكاد نتبين فيه شكل الموضوع إلا بعد لأي .

من نظرة واحدة ، يستطيع الباحث الذي مارس الرسوم الخطية وأساليبها أن يجد السبب . فهو ملزم باستخدام احداثيات لوغاريتمية من أجل أن يعيد للخطوط الميلودية هويتها المورفولوجية ، وأن يحمل على المحور القائم لوغاريتم أي الفواصل الميلودية .

ولكن لا بد لنا من مزيد من الدقة ، ولا بد من التساؤل عن المبادئ التي سوف نأخذ بها حتى نضع عقلانياً القيم الحسابية لتلك الأحداث اللوغاريتمية .

وهنا يتدخل ، بصورة مجدية ، الحل المناسب لمشكلة الكتابة الموسيقية العقلانية التي طرحناها قبل حين . والواقع أنه يزودنا بأداة نافعة بصورة عامة ، كما يوفر لنا حلاً سيراً ودقيقاً للمشكلة التي نعالجها . إلا أنه يستحق فصلاً على حدة .

الفصل الحادي والثلاثون

في الكتابة الموسيقية والعقلانية

ما هي الشروط التي ينبغي توفرها في الكتابة الموسيقية العقلانية ؟
عليها :

١ - أن تظهر القواصل الحقيقية بين أصوات « الميلودي » بفضل
علاقات حسانية .

٢ - أن نشير بعلامات دورية إلى الظواهر الدورية التي يقوم عليها
التنظيم الموسيقي ، وعلى أساس الديوان (كالتطابق الاسمي للأصوات
التي يكون تواترها بنسبة ١ / ٢ . والقاعدة التي يستند إليها خفض الحماسية
في الاوكتاف . وبالتالي القاعدة التي بنيت عليها الطبقة الموسيقية .

٣ - ان تدل على الارتفاع المطلق للأصوات .

٤ - أن تصلح لتدوين أي صوت صرف ولو لم ينتم إلى المنظومة
الغربية الحديثة . ونستطيع إقامة الدليل على أن الحل التالي للمسألة هو
الوحيد والممكن رياضياً .

ويمكننا البرهان على أننا إذا اعتبرنا رين الرقم الواجب ايجاده للدلالة على نغمة ما ، و ن عدد اهتزازات هذه النغمة في الثانية . فان الصيغة التالية : $s = 12 \text{ لث } \times 20 \times \frac{16}{435}$ كفيلة باعطاء قيمة حسابية لسائر الأصوات الموسيقية ، وتستجيب هذه القيمة لجميع شروط المسألة على أن تكتب النتيجة في نظام العد الاثنى عشري (والبدأ الذي تقوم عليه تلك الصيغة هو احلال اللوغاريتم الذي قاعدته ٢ محل اللوغاريتم الذي قاعدته ١٠)

في الشروط المذكورة ، يشار إلى كل نغمة في السلم الموسيقي المطلق بعدد ذي رقمين يرمز أحدهما دائماً إلى رتبته الاوكتاف اعتباراً من الأساس الذي تشير إليه الصيغة (وهو أقل بقليل من العتبة الذي للسماع الموسيقي) بينما يرمز الرقم الآخر في كل أوكتاف إلى النغمة ذاتها دائماً . ويكون الصفر رقم الأحاد لنغمة لا (دو : ٣ دو ديز : ٤ - ره : ٥ الخ . . (وواضح أنه لابد في نظام العد الاثنى عشري من وجود رقمين أكثر من النظام العشري ، ولنرمز بالحرف ع إلى الرقم ١٠ و ص إلى الرقم ١١ .

والحق أننا لا نستطيع تلبية الشروط السابقة اذا عمدنا إلى تدوين رياضي قائم على النظام عشري . ولا يصعب البرهان على ذلك .

والصيغة التي تقدمنا بها هي التحليل الرياضي للتدوين قياساً على معطيات الفيزياء . ومن اراد الافادة عملياً من هذا التدوين لا يحتاج مطلقاً إلى معرفة صيغته الفيزيائية الرياضية . حسبه أن يعرف الرقم الخاص بكل نغمة من نغمات السلم السبع .

دو ره مي فاصول لا سي دو

ونحن نسمي هذه

النغمات: ٣ ٥ ٧ ٨ ١٠ ١٢ ٢ ٣

ويمكن كتابتها: ٣ ٥ ٧ ٨ ٤ ٠ ٢ ٣

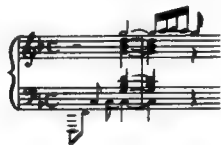
(ولا يفوتنا أن نذكر بصدد ذلك أن الرقم ١٠ في نظام العد الاثني عشري يعني ١٢) . فإذا أخذنا الرقم ٦٠ مثلاً فإنه يرمز إلى نغمة لا في الاوكتاف السادس وهي نغمة المنيعار وأخيراً يكفي أن نعلم بأننا نرمز إلى ديز ملطف أو بيمول بزيادة أو نقصان ١ بالنسبة للرقم الخاص بالنغمة الطبيعية . إذا اعتبرنا فا : ٨ كانت فا ديز : ٩ . ومن أجل تحويل هذه الأرقام إلى أداة عملية لتثليث حسبنا الاتفاق على الأمور التالية :

يمثل كل رقم وحدة زمنية لا بد من تحديدها ممبياً (وهي في الألعاب ذات السنين ولكن يمكن الاكتفاء أحياناً بالسوداء أو البيضاء) . وهناك خط -- يمثل انسحاب النغمة طوال الوحدة الزمنية . أما الإشارة = فتعني القفلة في المدة ذاتها . وأما الخط الأفقي فوق عدة أرقام متعابة فيشير إلى أنها تساوي جميعاً الوحدة الزمنية .

ومن أجل تيسير هذه الكتابة عملياً إلى حد ما الأسمى وتجنب التكرار المستمر لرقم الاوكتاف . يمكننا أن نجعله أساساً لرقم الآحاد ولا لزوم لتكراره طالما بقي على حاله دون تغيير .

فإذا اتفقنا على ذلك (ولاشك أننا استوعبنا هذه الأمور بأسرع مما نستوعب الكتابة الموسيقية الدارجة) كنا على قدر من العلم كاف

لقراءة أصعب المقطوعات الموسيقية وكتابتها وقد تكون الأمثلة أوضح دلالة من الشرح الطويل . وإليك هذا المقطع لقطعة باخ المسماة خواطر في صوتين « تخيرنا هذا النص لأنه لا يخلو من التعقيد من الناحية الإيقاعية) وهو يلدن بالكتابة التقليدية على النحو التالي :



أما ترقيمه (باعتبار ذات السنين وحدته الزمنية) فهو كما يلي :



ولكي نثبت أن بإمكاننا التعبير بهذه الوسيلة تعبيراً دقيقاً وسهلاً جداً عن كل واقعة موسيقية . نتقدم بمثال آخر يقع على الطرف النقيض من المثال السابق . إليك اذن إحدى معزوفات البيانو التي تشمل عدداً كبيراً من ملامسه ، وهي قطعة دييوسمي « المدخل إلى رقعة برغام » نكتب عادة ماييلي :

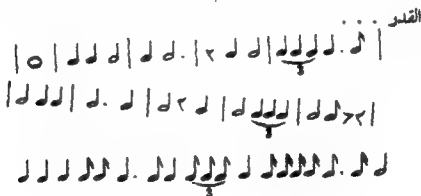


ويمكن ترقيمها (باعتبار ذات السن هي الوحدة) كالتالي :

1	2	3	4	5
— م م	م م م	م } م	م م م	م م م م
} م م	م م م	م م م	م م م	م م م
} م م	م م م		م م م	
(م م)			م م م	
			(م م م)	

وتيسيراً للبحث ، ولأسيما في الموسيقى الغنائية ، يمكن الاكتفاء بالإشارة إلى اس الديوان على النغمة الأولى فقط ، دون تكراره (فيقوم هذا الاس مقام المفتاح) . وما علينا إلا أن نضع نقطة فوق نغمات الديوان الأعلى ، ونقطة أيضاً تحت نغمات الديوان الأدنى ، وإليك هذا المثال الأخير على طريقتنا في التلوين ، عمداً إلى اختياره من أحد ألحان غلوك التي تجري على ألسنة الناس :

« فجعت بحبيبي اوريديس . مصابي لا يعادله مصاب . ما أفسى



واللهولة الأولى يبدو ذلك كله من قبيل التلوين الرياضي في ظاهره
(أي المكتوب بالأرقام) ، وقد عهدنا له عدة نماذج منذ النموذج الذي
اقرحه جان جاك روسو لكن الخلاف بعيد .

أولا لأن أرقام النغمات في طريقنا هي أرقام مطلقة . فالعدد ١٢
يشير دائماً إلى نغمة لا .

أما تلوين غالن وباريز وشوفه Cheve ، وكذلك تلوين روسو ،
فكان الرقم ١ فيهما يشير إلى القرار والرقم ٢ إلى القرار الأعلى
والرقم ٣ إلى الوسطى أيأ كانت الطبقة ، ولهما عدة مساويء بالنسبة
إلى « الأذن المطلقة » ويزداد التعقيد فيهما إذا طرأ تغيير على الدرجة .

إنما الفارق الاسامي هو أن الأرقام في تلك الكتابات شبه الرياضية .
لها قيمة ترتيبية محضة . فالرقم ١ يشير فيها إلى النغمة الأولى في السلم و٢
النغمة الثانية الخ وليس لها رقم . ولم ترمز هذه الأعداد إلى أي مدلول
كمي حقيقي ، ولا سيما في تقدير المسافات . وفي تلوين غالن ، هناك
درجة واحدة تفصل بين العددين ١ - ٢ ونصف درجة بين ٣ - ٤ .

أما أرقامنا التي تقلبنا بها في هذا التلوين الدقلافي ، فهي تشير
على العكس إلى اعداد كمية تقيس أبعاداً وتعبر عنها . فالفارق الحسابي
بين نغمة وأخرى أيأ كانت هو مقلدار المسافة القاصلة بينهما (علماً
بأننا عملنا إلى نظام العد الاثني عشري) .

فاذا وجدت نغمات ثلاث ، مهما كانت ، تفصل بينهما أرقام
السلسلة الحسابية . ٤ ٧ ، فإنها تؤلف دائماً التوافق الكامل الكبير .

ونحصل عليه آلياً باضافة قيمة القرار إلى كل حد من حدود هذه السلسلة . مثلاً بالنسبة إلى النغمة سي التي يرمز إليها بالرقم ٢ ، فإن السلسلة . ٧ ٤ تعطينا ٩ ٦ ٢ وهي سي ره ديز فا ديز . والمسألة كما ترى في غاية السهولة .

المأخذ الوحيد الذي يمكن أن يؤخذ (من الناحية الموسيقية) على هذه الأنواع هو أنها لا تميز بين الديز والبيمول الملطفين (كما هو الواقع السمي لأن الفارق بينهما نظري) على أننا نستطيع بكل يسر أن نتفادى الأمر فنصطلح على رسم نجمة في أعلى الرقم دلالة على الديز التي تميزه عن البيمول المساوي له في الارتفاع (ويرمز إليه بنجمة في أسفل الرقم) فالرقم ٦ يشير بأن واحد إلى مي بيمول وره ديز الملطفين ، فإذا كتبنا ٦ — أشرنا إلى ره ديز . أو ٦ — أشرنا إلى مي بيمول . وعلينا أن نعتبر هذه الرموز من الناحية العلمية كتعبير اصطلاحي مختصر للعدد الكسرى الذي يشير إلى ديز الحقيقي وبيمول الحقيقي في السلم غير الملطف .

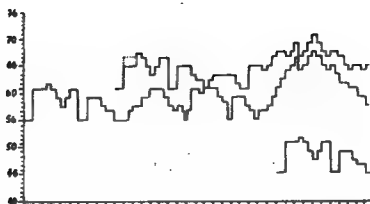
ونعود إلى القول : إن طريقتنا تعبر عن كل صوت موسيقي ، أياً كان . وتلك هي الخاصة الأخيرة التي تفرق بين أسلوبنا والأساليب التي لا تملك إلا المظهر الرياضي وميزة السلم الغربي الملطف هي أن جميع عناصره ممثلة بأعداد صحيحة . فالرقم الاصطلاحي ٦ — (ره ديز) هو بكل بساطة اختصار للعدد ١ ٦ ع الذي يعطي قيمته الحقيقية ، بينما الرقم ٦ — (مي بيمول) هو اختصار للعدد : ٨ ٥ ص . وبهذه الوسيلة يتم تلوين الارتفاع الصحيح بكل صوت من أصوات سلم أجنبي آخر .

الفصل الثاني والثلاثون

عمودية إلى اللاهوت الموسيقي

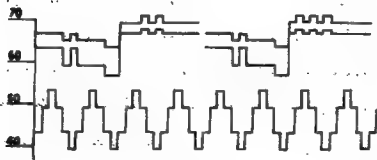
كان علينا في الفصل السابق أن نتقدم بعرض كامل لمنظومة تشكل بأن واحد تدويناً موسيقياً عملياً وأداة شاملة تستطيع أن تعبر عقلياً عن جميع ما يعنى به التحليل الموسيقي من وقائع . وفن نرى أن امتلاك هذه الأداة ، أمر في غاية الخطورة للباحث في علم الجمال . وإذا عاودنا النظر في قضية الارابيسك الموسيقي ، أفدنا من هذه المنظومة لأنها توفر لنا - مع ضمانات عقلانية عديدة - حلاً مقبولاً لمسألة احداثيات المخطط وأهم ما يتميز به أن الرموز الرياضية المستخدمة فيها تعبر أدق تعبير عن الخصائص البنيوية (القيزيائية والجمالية معاً) للأعمال الموسيقية الملائمة لها .

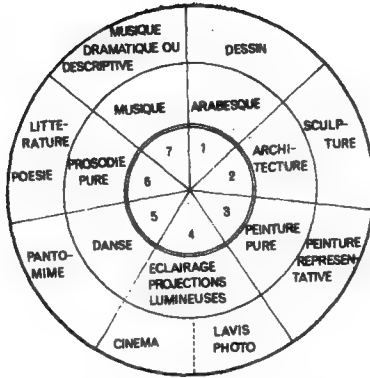
فلو حملنا على محور السينات ، في المخطط الموسيقي ، ما حصلنا عليه من قيم عديدية خاصة بالنغمات حسب الطريقة المذكورة ، وكانت الأزمنة محمولة على محور السينات ، لكانت لنا الضمانة الكافية أن مخططنا يمثل على أقل تقدير جميع الخصائص الميلودية للعمل الموسيقي . ولنبادر إلى تطبيق ذلك على قطعة باخ التي عمدنا إليها سابقاً كموضوع للدراسة فهي تعطينا بالاحداثيات الجديدة الشكل التالي :



وتكفي نظرة واحدة لكي نتحقق من أن التطابق الشكلي للخطوط
(المشرية إلى دخول الموضوع بأصواته الثلاثة) قد استقام استقامة تامة ،
عدا « التحول » الطارئ على بداية الجواب ، وهو يؤلف بحد ذاته واقعة
موسيقية

لدينا اذن رسم فراغي يتميز بالخصائص البنيوية ذاتها التي انفردت
بها مقطوعة باخ . ولا حاجة بنا إلى التنويه بوضوحه الجمالي من حيث
هو ارابسك تشكيلي . ولنأخذ الآن أسلوباً موسيقياً آخر ، كيلا يقال
أننا نستاذر بأسلوب معين لأنه لون مناسب وعلى نحو خاص لمثل هذه
العلاقات . وإليك رسماً يمثل مقطوعة « ليلية » Nocturne لشوبان
(الأوزان ٦١ - ٦٤ من المجموعة التاسعة رقم ١) :





هنا أيضاً كان الوضوح الجمالي تاماً مستوفي - ونقول هذا من وجهة نظر التقنية الزخرفية فقط ، ويمكن لفنان الديكور ، على حد رأينا ، أن يدرج هذا الموضوع بحذافيره في حاشية سجادة مثلاً بعد أن يسبغ عليه الأصباغ المناسبة أو الألوان المتدرجة على طريقة الكامايو (ويمكن تخيلها في ثلاثة ألوان فقط من الأسمر الداكن إلى الأسمر الفاتح مروراً باللون القمحي) .

على أننا لا نريد الاسراف في الدفاع عن نظريتنا . فالرسوم التي نستخرجها من الأعمال الموسيقية لا تملك الروعة التي استأثرت بها الألوان الأصلية ولا الطاقات المتوفرة للرسوم المؤلفة عمداً لاستخدامها في الفراغ . وهذا واضح لا خلاف فيه . أولاً لأن هناك هدراً لعدد من

من العناصر الجمالية المتفاعلة في الموسيقى كالسحر الخاص ببعض الأصوات وبداية الهارموني ، واللطائف الناجمة عن تفاوت الشدة) وثانياً لأن الفنان الديكور يتصرف في الفراغ بإمكانات غير متوفرة للموسيقي في الزمان . لذلك يبدو الارابسك الموسيقي دائماً على وتيرة واحدة كواقع زخرفي . ولا تفهم لماذا لا يستنفذ جميع ما يتاح له من طاقات فهو مثلاً لا يستطيع أن يرتد على نفسه ولا أن تكون له دائرة مغلقة لأن الزمان لا يعود القهقري . فلا يمكن لموضوع مثل موضوع الحلقة عند فاغنر (وهو تشكيلى بالبداية) أن يكون دائرياً ما لم نتحرر ذهنياً من مجرى الزمان ونصور الحلقة مغلقة على ذاتها . والواقع أن هذا الخط الجبهي هو الذي يتمخض عن انتشار الدائرة ويرجع ذلك كله إلى أن نقطة « الانا » في الموسيقى تزلق دائماً من بداية العمل الفني إلى نهايته . وهي لا تزامن مطلقاً سوى تتابع واحد فقط للتغمات والألحان (وكنا قد نوهدنا بأهمية هذه النقطة في الشعر والأدب والتصوير ولنا عودة إليها). هذا وكان شمارزوف قد أشار بما فيه الكفاية إلى خطورتها في العمارة

ولا يفين عن بالنا أن ما نحصل عليه من أشكال في هذا الصدد ما هو إلا بمثابة تعبير معين في الفراغ عن فكرة جمالية تخصصت في الأصل لكي تبدو في حيز الزمان . فالذي فدركه من خلال هذين التخصصين هو الجوهر المشترك الكامن خلف الفارق الذي يفصل الزمان عن المكان .

ثم إننا قادرون ، بفضل تلك الرسوم التشكيلية ، على إدراك الشروط الجمالية المتحكممة بها إدراكاً أفضل مما توفره لنا المعطيات الموسيقية الأصلية ، لا لشيء سوى أن هذه الرسوم المتقنة والسهلة (حتى كادت

تكون ضحلة بسبب صقلها الواضح قياساً على ما يبدعه الديكور ابداعاً
(حرّاً) . — نقول ان هذه الرسوم توضح على نحو أفضل تلمس الفنان
لمجرد انعطاف الخط ورشاقتها ، وسعيه إلى الطاقة الانفعالية التي تتضمنها
الحركة المجنحة حيناً والمتردة حيناً آخر ، ولجوءه في عالم المكان الشاسع
إلى المستندات المحورية وفق الدلالة البنيوية للقرار والصادحة وتوازن
النغمة الحساسة الموقوت والمتأرجح ، واحتكاك النغمات المتنافرة ،
وما إلى ذلك .

أتريد أن أقدم بين يديك صورة رمزية لملك تراها مجنحة الخيال؟
تصوّر حياة الكائنات في أغوار البحار السحيقة ، تلك الأسماك
الحبيسة في دروعها حتى تقاوم الضغوط الهائلة في الأعماق . إنها تروح
وتجيء في فراغ مظلم . لا تحدث فيه حادثة مما يلم بحياة الكائنات
المستقرة على السطح ويوفر لها لحة متواصلة من الأمور المثيرة ، ومأخذاً
قوياً ومتحولاً على الواقع الخارجي ، والحادثة الطلوة والاطراد المتنوع
للبيئة المحيطة بها والمواقف . وما دامت حياة هذه الأسماك أو فعاليتها
منطوية على ذاتها انطواء تاماً فإنها تتكون من وثبات ومطاردة غامضة أو
سكون شارد كسول ، مع جرى مباغت في عالم المكان القسيح . وصعود
وهبوط ودوران . أو سقوط متدرج . وتكون أشكالها ملازمة لها ، منبقة
من ذاتها ، ولا تتأثر بالمحيط المطبق عليها والذي ينوعها من الخارج .
أشبه شيء بما يعتلج في الحياة الداخلية (الانسانية) التي تحلت من تسجل
الواقع ، وتأثيره وهيمته ، لكنها مكروهة ، لكي تكون حياة لا خلوداً ،
على أن تنفرد بحركة وشكل متعاقب ومحتوى متغير متباين . ذلك هو
شأن الموسيقى ، من جانبها الميلودي على أقل تقدير . فهي مسؤولة عن

جوهر كيانها ، ومؤلفة من اندفاع ونهاية وانزلاق على بعض المحاور
وانسياب حول المواقف حيث تبدأ فيها ، ومراوغات من أجل أن تصحب
في بادئ الأمر المستويات التي تجذبها . ثم تدنو منها بتؤدة أو تلبفها
بطفرة واحدة محكمة .

وقد يتنوع هذا بطبيعة الحال (لأنه أساساً من نوع الميلودي كما
قلنا) أولاً بفضل الطباق ، كما يحدث لأحد تلك الكائنات القاطنة في
الأعماق اذا التقى أحياناً وفي لحظات نادرة بكائن آخر يهيم على وجهه
في تلك الأهوار ، أو كما يتفق للالعاب والجولات الثنائية والثلاثية
المضاربة والمتبادلة ، تتعاقب آثارها بأشكال عجيبة في عالم المكان المظلم
اللاهثي . وثانياً بفضل تألق الهارموني وتعدد ألوانه ، وتفاعله الناصع
وبفضل التوافق الذي يجعل الألحان المترانمة والمتتابعة تتابعاً متنوعاً ،
تهيمن بهنئتها الرصينة على جميع تلك الحركات الراقصة .

لكن هذا الموضوع خليق بأن يفرد له بحث على حدة . فهو يوحى
إلينا بالتشابه بين توافق الألوان وتناغم الأصوات . ولندكر على كل
حال ، ما سبق قوله ، ان وشائج القرني بين الارابسك والميلودي أمر
لا ريب فيه ، وأنها تثبت وجود نوع من الوسط الفني المشترك يؤسسه
الفكر المبدع حين ينشئ منه هتلمة حسية ، فيما وراء الفوارق القائمة
بين الفراغ والبصري وامكانية قياس الأبعاد الصوتية للفواصل . قلنا
« فيما وراء الفوارق » والأحرى بنا أن نقول ؛ قبل هذه الفوارق وعلى
نحو أوثق صلة بها .

ومن الناس من يسيء فهم هذه الأمور فيقول : أليكون لزاماً علينا
أن نقصر سحر الموسيقى الأخاذ والغامض على هذه المسننات الخافتة الصارمة

وهذه المخططات التي تقاس أبعادها رياضياً وهذه الهندسات القاسية
والصفحة رغم متانتها ؟

والحق أنه كان لا بد من هذا الخفاف أو هذه الصرامة من أجل
إقامة الدليل العقلائي البارد . ولا يصح أن ننسى ما أوردناه أكثر من
مرة ، فيما يتعلق بجوهر الموضوع ، وسوف نكرره أيضاً . فاذا قلنا :
أن خطأ من الخطوط ، أو انعطافاً لشكل ما ، أو انثناء أو مظهراً عاماً
لأحد المنحنيات ، هو روح الجمال وسحره وما ينضج من فتنة ولو
عاطفية . فأننا نعي بمتى البساطة أننا نكشف الثقاب عن سر من أعظم
وأجمل أسرار الفن والتأمل الجمالي لمظاهر الحياة والطبيعة ، وأن أشد
ألوان الفتنة أسراً أو حناناً أو إيلاًماً قد يجد سببه البعيد وطاقته القصوى
في ذلك الأثر الغامض الذي يحدثه في النفس أنف كليوباترا أو القوس
المتباينة لحاجبي أوفيليا أو الخط المتماوج العجيب الذي يرسمه في الشفق
التحليق المباحث الخفاش يتهاوى على حدود الغاب . ونحن نجانب
الصواب لو أردنا تفسير السحر المنبعث من هذه القوس أو هذا الخط
المتماوج بالرجوع إلى روح أوفيليا أو المشاعر العميقة التي يوحى بها
الشفق . لأن مقلة أوفيليا أو قوس حاجبها هي التي وشت بمكنونها
وأوقعتنا فيما يشبه حبال المصيدة ، ولأن اللمسة الاليمية التي يرسمها
طيران الخفاش المتماوج هي التي تعمق الأغوار الروحية المستوحاة من
الشفق وتضفي عليها سمتها النهائية . والعكس غير صحيح .

ولابد لنا من وقفة قصيرة حتى نطمئن أصحاب النفوس الوداعة .
رب قائل يقول : « ان نظرتك الجمالية لا تخلو من تشاؤم غريب . فهي
تميز اللثام عن أوهام وتكر على روح أوليفيا كل عمق حقيقي ، كما

تتكز على عالم الشعر كل اتساع حقيقي . وككشف في ذلك كله أثراً
وهياً لفتنة أو لسحر ترشدنا إلى سره (المحزن في حقيقة أمره) في
ترنية لفظية ، أو قساعات وجه ، أو موسيقا بمض الأفكار الضبيلة وان
كانت متناغمة . انك تظهرنا على الوجه الخلفي للدكتور وبذلك تترعنا
من أوهام أثيرة إلى قلوبنا .

وهذا تأويل خاطيء . فأنا لا أنكر مطلقاً على النفس الانسانية
أغوارها حين أقول بأن الروح نغمة منسجمة ، وأن مجرد تحقيق هذا
الانسجام يضي على هذه الروح اتساعاً وجدانياً صرفاً وغير مادي .
كذلك لا أنكر على العالم الشعري رحبه اذا قلت بأن انسياب الايقاع
وحده كاف لانشائه . كما لا أنكر على اللحن الشجي مداه عندما
أجلو الطاقة الكامنة في مساره الصوقي . بل يعني ذلك أنني ، على العكس ،
أنوه بطبيعته غير المادية والوجدانية الخالصة . وسوف ترى أنه يصبح
أخفى وأصفى بسبب اعتماده على تلك الطاقة السحرية والوهمية إلى حد ما .
وقد يكون مضمون الوهم خطيراً بقدر ما يكون نبيلاً وسامياً وبخاصة
إن لم توجد وسيلة أخرى لتشييد القصر المسحور إلا هذا السحر بالذات .
فالقصيد الماده المتذبذبة وحدها هي التي تأخذ على القصر المشيد بالضباب
في روعة الاصيل وعلى مشارف الافق ان لا ماده له سوى ذلك الضباب .
والذي يبادرني قاللاً : « لكنني اذا ولحت القصر لن أجد فيه رخاماً
صلباً ولا أقواساً ثقيلة ولا أناساً من لحم ودم » إنما يقيم الدليل فقط على أنه
يضي قيمة مفرطة ومبتذلة على الصلابة والثقل والشحم واللحم ،
وينسى أن هناك طرازاً آخر من الوجود لا يقل شاعرية عن الوجود المادي
أما ما يتبنا من حزن ، حين نهدي إلى السر الساحر والشاعر ،
وتفحص ماهية الضباب الذي يدعم القصر المسحور ونطلع على صيغة

التعويذة التي أخرجت هيلانة من عالم الموتى ، فأنت تقرني على أنه حزن ضروري يلزم كل علم جمالي بالمعنى الصحيح . وهو العلم الذي ينفذ إلى مخبر الساحر ليسجل عليه اشاراته وأقواله ، ويباغت الحركة التي تأتي بها عصاه السحرية ، ويميز اللفتة الناحقة الفعالة عن تلك التي لا قيمة لها ولا جداء . ولن تقل احتراماً للفن ان عكفت على هذه المعرفة الحقيقية والنفسية ولا بد لك من الاطلاع على الباقي أيضاً ، ولكن في أوانه . ولنا ، بعد قليل . عودة إلى هذه الأمور جميعاً .



الفصل الثالث والثلاثون

مهمات يسيرة

في موسيقا الألوان

كنا قد عقدنا أكثر من مرة المقارنة بين الدور الذي تؤديه المعطيات الهارمونية في الموسيقا والدور الذي ينهض به الانسجام اللوني في الفن الزخرفي . ويفرض علينا هذا التقارب من الناحية الوظيفية فقط . وبالتالي يحق لنا أن نوازن بين موضوع موسيقي يتحول سلمه ويتقل في طبقات متنوعه لكنه يبقى على حاله من الناحية الميلودية ، وبين ما يحدث غالباً في الفن الزخرفي من تنوع يطرأ على موضوع الارابيسك أو أي موضوع تشخيصي معين من جراء اختلاف المجموعة اللونية . لنأخذ مثلاً وردة منمقة ساقاً وأوراقاً وزهراً ونصورها تباعاً في الألوان التالية : الساق بالأخضر الناصع ، والورق بالأخضر الداكن والزهرة باللون الوردي ، وهذا كله فوق خلفية زرقاء فيروزية . ثم نراها في ألوان أخرى اعتباطية : الوردة زرقاء اللون ، وأوراقها سمراء مثل التبغ الإسباني وساقها سوداء ، كل ذلك فوق أرضية صفراء . ونصورها أخيراً : الوردة ذهبية اللون ، وأوراقها حمراء ، وساقها ترائية ، على خلفية خضراء تشوبها الصفرة .

فيكون لدينا من التغيير ما يكفيء تقريباً التحولات الطارئة على موضوع واحد نسمعه على التوالي بمفتاح مي يمول ماجور ، ودو مينور ، وصول ما جور ، وره ماجور . ونحن ندعي هذه الطبقات الصوتية المختلفة ولا نزعـم بأننا قادرون على أن نعلل تعليلاً دقيقاً التجاوب التام مثلاً بين اللون الأزرق ونغمة دو ، وبين الأصفر ونغمة مي يمول ، وبين الأصفر ونغمة صول إلا أن هذه العلاقات ليست أمراً مستهجنأ فقد شعرنا بها بوجود تلك الموازنة بين الوقائع شعوراً حدسياً .

والسؤال هو : هل نستطيع بلوغ معرفة دقيقة شاملة في هذا الموضوع والوقوف على نظرية في تنسيق الألوان تصح صحة تامة على الهارموني الموسيقي ، أو العكس ؟

كانت هذه المسألة قد طرحت على بساط البحث أكثر من مرة ، منذ ما أسماه الراهب كاستيل Castel « بملامس الألوان » الشهيرة (وأن لم يكن أول بحث من نوعه) حتى المحاولات الحديثة في أيامنا .

ولما كانت الألوان تشارك الأصوات الموسيقية في استجابتها إلى تواتر اهتزازي معروف من الناحية الفيزيائية ، فقد رأى بعضهم أن يطبق على الألوان العلاقات الرياضية الخاصة بالتوافق الصوتي تطبيقاً مباشراً ، أو بواسطة أمثال عديدة كان ينبغي تحديدها ظناً منهم أنهم سوف يحصلون بصورة مسبقة apriari على قوانين هارمونية للألوان .

..وهيوتن بالذات كان أول رائد لمثل هذه الابحاث ، وكانت طريقته أقرب إلى الاعتبار والتعثر . والمعروف أنه قسم الطيف إلى سبع تكوينات

لونية : البنفسجي والنيلي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر
وصار التقسيم تقليداً موروثاً حتى اعتقد الكثير من الناس أنه يستجيب
لواقعة إيجابية وموضوعية. والحق أن نيوتن أجرى تجربته على النحو التالي :
لقد قسم « فراغيا » طيف « المواشير الزجاجية » إلى سبع شرائط يتناسب
« عرضها » مع القواصل الموسيقية السبع للسلم الافريقي القديم .
وكانت جميع عناصر العملية التي أشرنا إليها بين معترضتين اعتباطية .
وبعضها لا معنى لها تقريباً بالنسبة للقيمة القياسية للعملية .

أجريت بعدئذ محاولات أقرب إلى العقلانية وأفضل إعداداً وتجهيزاً ،
ونجحت نهجين : الأول يسعى مباشرة إلى التماس علاقات رياضية متطابقة
في المجالين الفيزيائيين اللذين تم المقارنة بينهما . لكنهم ، بسبب ضيق
امتداد الطيف المرئي (الذي هو في أبعد فواصله أقصر من الاوكشاف
ويوافق تقريباً السادسة الكبرى Sixtemayeure على حد قول
يونغ Young) اضطروا إلى أن يدرجوا في نغمات هذا المارموني عناصر
جهرية وأخرى عليا كانت اهتزازاتها غير مرئية ، مما أحدث بعض
الارتباك . ثم ان النتائج التي خلصوا إليها لم تستجب إلى ما توحى به
الحساسية الجمالية .

لذلك آثروا نهج الثاني الذي أرسى قواعده درويش Drobisch
حوالي عام ١٨٥٢ فعملوا إلى أمثال عديدة اعتباطية في التناسب
حتى يظفروا بنتائج مقبولة ويجعلوا امتداد الطيف المرئي مطابقاً
تقريباً للديوان الموسيقي Oltave . واستخدموا الطيف بعد إغلاقه
على ذاته كما لو أنه طبع بطابع دوري Cyclique مماثل للطابع الدوري
في الموسيقى . بهذه الطريقة (التي استخدمها أونجر Unger ودوليكلوز

De Iesluzze وغيرهما) أحرزوا نتائج طريفة ، أمكن لبعضهم أن تلائم الوقائع الفنية ملائمة ملحوظة وواضح أن ليست الوقائع الفيزيائية الحقيقية هي التي تضمنت هذه النسب الموسيقية بل القيم الاصطناعية التي نسبت إليها عند ادخال أمثال عديدة تم تقديرها طلباً للملائمة المذكورة

وهذا كله لايعنينا إلا بقدر ما يجعلنا ندرك فعلاً الوقائع الفنية . فنحن نستطيع بوسائل مماثلة أن نحدد دائماً في جملة ألوان الطيف (التي لانحصى بسبب تحوله الكيفي المتواصل) سبع تكوينات أو اثنتي عشرة أو خمساً وثلاثين يكون تواترها (بفضل الأمثال العددية) في علاقة ملائمة مع تواتر سبع نغمات أو اثنتي عشرة أو خمس وثلاثين ويكون تواترها (بفضل الأمثال العددية) في علاقة ملائمة مع تواتر سبع نغمات أو اثنتي عشرة أو خمس وثلاثين نغمة من السلم الموسيقي . وبالتالي يمكننا أن ننشئ بهذه الألوان ، كما نشاء ، أنواعاً من التوافق accord تماثل التوافق الكبير ، أو التوافق الصغير ، أو السُّع ، أو التُّسع وما إلى ذلك . يتم هذا كله بصورة مسبقة وبمحض إرادتنا . وما جدوى ذلك كله ان كنا في التصوير أو الزخرف لانتلج واقعة عفوية واحدة (مما يظفر به أو يسعى إليه أو يحققه لأسباب جمالية خالصة وتكون مماثلة في أعماله موضوعياً) تشير إلى نفس ألوان التوافق ، بمعزل عن معرفة كل هذه النظريات ، بل نستطيع على هذه الشاكلة أن نلهو بتأليف أشعة حرارية أو سينية على تواتر تكون له نسبة التوافق الكامل بالذات ولن ننشئ ، بصنعنا هذا ، أية موسيقا حرارية أو اشعاعية ، كما لم ننشئ موسيقا لوفية بالوسيلة إياها .

فالقضية ، كما قلنا ، هي أن نعلم هل توجد في الفن أنواع التوافق التي استحدثوها على هذا النحو بصورة مسيقة ، وهل كان كبار الفنانين ممن عرفوا بانسجام ألوانهم من أمثال فيرونيز وروبنز ودولاكروا ، أو كان كبار فناني الزخرف من فارس، والصين الذين ألفوا بين أصباغ السجاد والتطريز والمينا المجزع والخزف الملون بألوان غنية تفيض عنوبة ورقة ، هل كان هؤلاء جميعاً قد عثروا تلقائياً على هذه الأنواع من التوافق واستخدموها دون غيرها ؟

وأهم ما يلاحظ هنا أن التنسيق الفني الواقعي للخصائص اللونية في التصوير والزخرف ليس مماثلاً ولا يمكن أن يكون مماثلاً لهذه التنسيقات القائمة على التواتر الفيزيائي للإشعاع الضوئي (اللهم إلا عدداً محدوداً من حالات التوافق التي لا ينبغي لها أن نتحدثنا) . فالسلم الواقعي لفن الألوان يملك خصائص تختلف في تكوينها البدائي ولا تطابق نسبتها الجمالية تلك النسب الفيزيائية .

مرد ذلك إلى عدة أسباب ، كل منها كاف بمحد ذاته :

١ - الألوان التي يعطها الفن فعلاً ليست اشعاعات طيفية صافية بل هي دائماً في غاية التركيب ولا توجد بين عناصرها نسبة بسيطة . فان أردت أن تقارنها بالصوت مقارنة صحيحة وجب عليك أن تقول فيها إنها أقرب إلى الفوضاء منها إلى الأصوات الخالصة أو النغمات . وربما كانت في تكوينها أقرب إلى التكوينات الصوتية الأربع والثلاثين التي تؤلف سلم الشاعر الفرنسي ، منها إلى التكوينات الموسيقية الخمس والثلاثين التي تؤلف سلم الموسيقى الأوروبية الحديثة من ناحية الهارموني . وإذا حاولت تحليلها ، على وجه الخصوص ، بطريقة الأقراص المدورة

كان عليك أن تضع دائماً تقريباً قطاعاً أبيض وقطاعاً أسود في عناصر المزيج الضوئي حتى تقف على أدق الألوان النموذجية المستخدمة في الفن .

٢ - إن حاسة البصر لا تخطئ أبداً هذه المركبات الإشعاعية . في حين أنك تجد في الموسيقى دورة اهتزازية على جانب من التعقيد يمكن تحليلها من الناحية المارمونية إلى ثلاث أو أربع دورات periode بينها علاقات بسيطة ، كما يمكن تأويلها بسهولة على أنها ناجمة عن سماع عدة أصوات مترامنة تميزها تمييزاً واضحاً من خلال الانطباع العام المتميز بحد ذاته . ولا نجد شيئاً من هذا القبيل في رؤية أخلاط لونية متجانسة جداً . فاللون الأبيض يؤلف خاصة في غاية البساطة ، وكذلك اللون الوردي الذي لا تشرحه مطلقاً بكونه يتألف من الأحمر والأبيض وهكذا دواليك . ثم إن الحساسية الفنية تضع هذه التراكيب مثل الوردي والأخضر والأصفر والأشهب على قدم المساواة التامة . وبوسع هذه التكوينات أن توفر أيضاً بالرصف - دون المزج - العناصر المؤلفة للتوافق اللوني وانسجامه . معنى ذلك .

٣ - أن هذا النمط من تألف الألوان يقوم على رصف البقعات رصفاً فراغياً فوق مساحات ملونة لها شكل محدود وسطح مرسوم وعلاقات متميزة من حيث موقعها (ولا نجد شيئاً من هذا القبيل في الموسيقى باستثناء ما يخطر في بالنا من موقع الآلات وملابس البيانو وما إلى ذلك) .

٤ - وإن الحساسية الجمالية تعتبر بعض المعطيات المركبة فيزيائياً غاية التركيب . وكأنها خواص بسيطة (أي وحدات في سلم المحسوسات الخاصة) . فإذا أنشأت أنواعاً من التوافق اللوني على أساس النسبة الرياضية

للاعترازاات اقتصرث على ما يؤلف الألوان : المشبعة *Satures* ،
من ناحية التصوير . بينما تتدخل معها على قدم المساواة (وقد يؤثر
فيها أيضاً) في تركيب ألوان الفنان ، الألوان النضرة *fraiches*
والمترجة بالأبيض امتزاجاً شديداً ، كاللون الوردي والسكري والأزرق
الساوي ، وكذلك الألوان الداكنة *rabottues* التي ندس فيها
قطاعاً أسود عريضاً عند تحليلها بالأقراص الدوارة ، كالأخضر القاتم
(وفيه الأصفر والأسود) وأحمر الرمان (أي أحمر وقرمز أسود)
والأشهب (أي الأبيض والأسود مع قطاع صغير أزرق أو أحمر
أو أخضر) . ونحن نعلم أهمية هذا اللون الأشهب في لوحات فيرونيز
أو فلاسكينز .

هـ - أضف إلى ذلك أن التصوير يغير من ألوانه تغييراً موصولاً
متدرجاً ، وينقل بصورة غير محسوسة مع تبديل ما يحيط بالألوان
الأساسية في اللوحات ، بينما تنصاع الموسيقى لسلّم محدود لا تحيد عنه
قيد أنملة .

هل يفهم من هذا كله أن لاعلاقة مطلقاً بين التوافق الموسيقي
والتوافق اللوني ؟ وهل انتهت أمثالتنا في تضامن الفنون إلى نتيجة سلبية
حول هذه النقطة بالذات ؟ العكس هو الصحيح . إنما الذي ينبغي قوله
هو إن الإجابة التي لابد من ناحية الموازنة الوظيفية تستند إلى
أسس تختلف كل الاختلاف عن العلاقات الفيزيائية للركائز *Sabstrats*
المادية وتستثير وقائع لا تقوم بينها وبين هذه الركائز علاقة المسبب بالسبب
الماعل .

ومن أجل أن نتحقق بالأمر ، علينا بتحليل عمل في قد أنشيء ،
بصورة واضحة على أساس التوافق بين الألوان . وربما زدنا هذا المثال ،

من الناحية المتعاقبة ، بمعلومات قيمة عن الأسماء الجمالية الصحيحة
للهارموني الموسيقي بالذات . لنتنظر في لوحة فيرونيز « المأدبة في دار
ليفني »

وواضح أن هذا العمل يعتمد في مجموعه على أربعة ألوان رئيسية
هي بمثابة « النغمات الفاضلة » لانسجامه (كما يقال في الموسيقى) .
١ - لون أشهب فضي يتحول تارة إلى أبيض فاقع في الأجزاء المشرقة
من بناء اللوحة ، وإلى الزرقة في تلك الظلال المترجة تقريباً بلون السماء
الأشهب الفاتح ٢ - لون أحمر ساطع هو بلا نزاع أنصع ألوان اللوحة
وأشدها وقعاً في النفوس ، فهو لا يشغل فقط مركز اللوحة مزيناً الجلباب
الكنسي الفضفاض في مقدمتها ، بل إن له أيضاً عدة انعكاسات من
الأحمر المشرق قليلاً على رداء القديس يوحنا حتى المظلة الأرجوانية
التي تتلاشى تحت القبة إلى اليسار ٣ - لون أصفر ذهبي عتيق يحتل الجزء
الأعلى من اللوحة بكامله ، ويعتمد الظهور في مواقع كثيرة على ثياب
المدعوين ، وقميص الخادم في مقدمة اللوحة على السلم ، والإناء النحاسي
على حاجز السلم المذكور . ٤ - وأخيراً لون قاتم جداً أقرب ما يكون
إلى السواد (وهو في الواقع يقوم مقام الأسود في الثياب فقط) ويتحول
عامة إلى لون أخضر داكن . أو في موقع آخر إلى أزرق حالك . أما بقية
الألوان جميعاً : كالوردي العتيق لثوب المسيح والأزرق الكامد لردائه
ورداء القديس بطرس ، والألوان الترابية المشوبة تارة بالبرتقالي الكامد
جداً وطوراً بالبنيجي ، والتي تستكمل البناء العام - فقد كانت بمثابة
« نغمات عابرة » وظلت في حال أقرب إلى التبعية وأبعد ما تكون عن
الأهمية ، ولم تتدخل في التوافق العام للوحة .

النفقات الأربع « الفاضلة » في هذا التوافق اذن : الأشهب الفضي ،
والأحمر الساطع ، والأصفر الذهبي العتيق ، والأخضر القاتم .

هل يجوز لنا أن نسند إليها وظائف فنية مماثلة لما تقوم به في الموسيقى
النفقات المسماة بالقرار والصادحة والوسطى؟ إذا نحن حللنا الأشعاعات
تعذر هذا الإستاد باستثناء اللون الأحمر وحده الذي يقرب قليلاً من
اللون « المشيع » ويمكن أن تنسب إليه مثل هذه الوظيفة ، من بعض
الوجوه . أما الباقي فيستحيل ارجاعه إلى حركة دورية بسيطة . لكننا
لا نقصد إلى هذه الناحية مطلقاً ، بل إلى العلاقات الهندسية الفعالة التي
تشأ بين تلك العناصر في بناء العمل الفني ، وحسب الطريقة التي تؤدي
بها غرضها جمالياً .

ولاشك أنا نستطيع اعتبار الأشهب الفضي بمثابة القرار (أو القاعدة
الأساسية المختارة للانسجام بمجموعة) الأحمر الساطع بمثابة الصادحة
أي اللمسة التي تحقق بالقياس إلى القرار أعظم وأوضح تباعد وتباين
من الناحية الكيفية . وآية ذلك أنه أن الأصفر الذهبي العتيق يقوم طبعاً
مقام النغمة الوسطى . بين الأشهب الفضي المشرق الذي يتبوأ مكانة
كبرى في اللوحة والأحمر الساطع وهو أكثر ألوانها حدة . وليس
الأصفر هنا مجرد انفعال أو همزة وصل تقريباً في منتصف الطريق ،
بل هو يوفق أيضاً بينهما ويخفف من وطأتهما ويزيدهما دسماً في الوقت
نفسه . ولكي نتحقق من الأمر ، ما علينا إلا أن نحجب لحظة واحدة
اللون الأصفر المماثل في الأشكال الزخرفية المذهبة التي ملأت الجزء
الأعلى من اللوحة ، حيثئذ تصبح العلاقة بين الأشهب الناصع والأحمر
الساطع أشبه بفجوة سحيقة قاسية ، حتى إذا عاد الأصفر إلى الظهور

لانت اللوحة وعلا شأنها أيضاً واتسمت بما يشبه الثراء والتعمق الدبعث ،
مما يسمح لنا بكل سهولة أن نخص اللون الأحمر بدور النغمة الصاعدة
داخل هذا التوافق . وربما جنحت بنا ، في بادئ الأمر ، بعض الأفكار
الشائعة المتعلقة بطاقته الحركية ، إلى أن نلتبس في الأحمر هنا ما يشبه
التألق الصارخ الذي ينعش التوافق في الفاصلة السباعية الموسيقية .
ولو أننا فعلنا ذلك لأخطأنا . والمهمة التي يضطلع بها الأصفر في تألف
هذه المجموعة الثلاثية (الفضة والأصفر والأحمر) هي التي تحسم
القضية ولئن كان في هذا التوافق لون يستطيع أن يؤدي دور « المنبه »
والنشاز الذي عرفت به العلاقة السباعية (مثل مي ييمول إلى جانب
دو ، أو مي إلى جانب صول) ، فأحرى به أن يكون هذا الأخضر القاتم
الذي كان عليه أن يبعث الحياة في الألوان الشبهاء فيجعلها تتألق هنا
وهناك ويذهب عنها طابعها المسيخ . فهو ، بكلمة مختصرة ، يضيف
على اللوحة لوناً قوياً لا يغير شيئاً يذكر من دلالة التوافق الأساسي لكنه
يطلقه من أساره ، ان صح القول ، بلغة شديدة .

وبعد فانا نستطيع أن نجد في هذه اللوحة ، وفي بداية لاشبهة فيها ،
جميع العلاقات الفنية التي نلمسها ، من ناحية الموسيقى ، في توافق السباعية .
ولقائل أن يقول : ما الذي يجعل هذه الألوان ، دون غيرها ،
قادرة على أداء هذه المهمة ؟ وما هي العلاقات الفيزيائية وغير الفيزيائية
التي تؤهلها مسبقاً لهذا العمل ؟

والحق ان السؤال قد اسهم طرحه ، لان لدينا هنا ترابطا دياكتيا
ينشئ العلاقات المترتبة على هذا النحو . دون تاهيل مسبق لالوان .
اولا ، اختيار القرار حر لا شك فيه ولم يقع اختيار فيرونيز على الأشهب

الفضي لانه يؤثر هذا اللون . ، بل لانه يستحسن المؤثرات الملامومة التي يستطع انشاءها بواسطته . ولعله لم يكتشف هذه المؤثرات لأول مرة ، لكنه استثمرها على أقل تقدير بأسلوبه الخاص . ولا يعني السبب الشخصي لهذا الخيار فقد يكون تقليديا موروثا ، أو يكون مفروضا عليه بسبب ملاسبات طارئة ، لكنه تم على كل حال بمحض حرية الفنان من الناحية الجمالية . وثانيا ، كان يجب عليه أن يلتزم لونا آخر يستطيع ان يقابل الأشهب مقابلة دقيقة صريحة ونابعة بالحياة . وربما توفرت له عدة ألوان لاداء هذا الغرض . وبوسعنا ان نجرب انسجاما آخر باختيار الأسود المشوب بالزرقة مثلا كتغمة صادحة أو الأخضر الناصع ، لكن انسجام اللوحة على ماهي عليه يبدو أفضل من غيره . فهو يزيد من روعة التباين (الذي بني عليه باقي الألوان) الى أقصى درجة ممكنة .

هـ أن الفنان اختار لونا أحمر أقل سطوعا - كالقرمزي الضارب الى البنفسجي مثلا - فماذا الذي يترتب على ذلك الاختيار ؟ يتخلص « الاتساع الكيفي » للألوان ويتقبض كل ما يتلو ذلك من نتائج تبعا لانتقاض القاصدة بين القرار والصادحة ، ويصبح « المنبه » النشاز أقل تألقا اذ يقوم مثلا الأزرق التلي مع القرمزي مقام الأخضر القاتم الذي كان يناقض الأرجواني مناقضة شديدة . وبالتالي يختلف التوافق في عناصره وسلمه وان ظل موصولا بالصلوات ذاتها . وبعد ان تزود الفنان بركيزتي القرار والصادحة كان عليه ان ينشيء الوسطى الملائمة ، ولم يجد مجالا للخيار ، ولو لم يكره عليه اكراها ، فاختار فيرونيز لونا ذهبيا عتيقا يقسم المسافة الكلية ، بين الأشهب والأحمر الساطع ، قسمة غير عادة باتجاه الأحمر (أي الصادحة) . مما لا يمكن حدوثه

مثلا مع اللون الأصفر المشوب بخضرة الليمون . فكان لدينا في اللوحة المائلة امامنا ما يكافئ التوافق الكبير من الناحية الهندسية . ولو انه اختار الأصفر الليموني لحصل على التوافق الصغير .

مدار بحثنا اذن حول وظائف جمالية يراد اسنادها الى المعطيات الحسية المتاحة فنيا والقادرة - أكثر من غيرها - على الاضطلاع بها مع مراعاة كل ما يحيط بالسألة من ملازمات يجب حلها . وكل قرار يتخذ بهذا الشأن ، لكنه يطرح في الوقت نفسه قضية تالية تزداد دقة كلما استكمل البناء ، حتى اللحظة الأخيرة التي يكون فيها القرار النهائي حتميا ، ان صح القول . وهذا لا يمنع من الاعتقاد بان التوقع الواضح بعض الشيء ، للنتائج المقبلة متحكم منذ القرارات الاولى .

ولعلك لاحظت ان امكانيات الخيار في نطاق التصوير . هي في غاية المرونة لانها تستند الى بواعث كيفية محضة ، وان للفنان مجالا واسعا في معظم الأحيان حتى يوظف مراكز لوحته توظيفا متنوعا ويوسع بين المسافات الفاصلة أو يقلصها . وبوسعه أيضاً ، عند الحاجة ، ان يصلح من مجموعات لونية مشتبهة متوسلا ببعض الوسائل مثل امتداد المساحة أو تقليصها ، وموقع الألوان المختلفة أو أهميتها في التشخيص . فاللون ذاته يكتسب قيمة مختلفة ، اذا قبع في جزء تافه من اللوحة أو كان مجرد انكاس ضوئي أو تنويع خفيف في الخلفية ، أو اذا انتشر على العكس في جزء بارز من اجزاء اللوحة . وجميع هذه الامكانيات غير متوفرة في الموسيقى . قد يتفق أيضاً للفنان ان يكون الحل الذي يتبناه في متهى الضرورة ، ونعني بها الضرورة اللازمة لاتقان العمل ، مثل

تلك التي جعلت المساحة الخضراء الفاتحة التي تغطي ثوب « حلم الفارس »
لرفائيل لونا متفردا قاهرا غير قابل للاستبدال ، رغم مظهره الاعتباضي
العابث والتمسقي .

ومن المؤكد انك تستطيع ان تحجج - ولو جزئياً - بالبنية الفيزيائية
للاشعاعات التي تستجيب لها الألوان حتى تعلل بعض عوامل التجاذب
والتنافع . فإذا كان الأصفر الذهبي العتيق في لوحة « الوليمة » ينم عن
رغبة الفنان في التقرب الى الأحمر ، أمكننا شرح هذه القدرة على اداء
المهمة المذكورة واشتغال ذلك اللون فيزيائيا على نسبة معينة من الأشعة
الحمراء . لكن هذه النسبة ليست مطلقا هي التي تؤدي الغرض . انما
تشير هذه المناسبة بكل بساطة الى السبب الذي حدا بالمان الى اختيار
الأصفر عندما اراد لاسباب جمالية ان يقسم العلاقة بين الأشهب والأحمر
حسب المقام الكبير ووجده ملائما لهذا النور . فالحقصة ، كما ترى ،
لا تتجاوز علاقة ملائمة بين الخامة المنتقاة والوظيفة الفنية التي اسندت
اليها . أما البنية الفيزيائية فهي تشرح ملائمة المادة للغرض المقصود ،
لكنها لا تشرح هذا الغرض بعينه ولا تنشئه ، فليست علة له .

وهذا أمر في غاية الخطورة ، وبخاصة في موضوع العلاقات
القائمة بين الفيزياء والواقعة الموسيقية . وتلك مسألة طال النزاع حولها .
وكل ما سبق لنا ذكره حول تناغم الألوان ، يوضح لنا في المقابل
الموسيقا ذاتها .

اولئك الذين نزعوا في اعقاب هلمولتر خاصة ، الى ان يوقفوا
توفيقا ضيقا بعض الشيء بين الوظائف الفنية للأصوات الخالصة وبين
عدد من العلاقات الرياضية للتواتر الاهتزازي الذي يولدها ، غالبا ما

جنحوا الى الامتتاج بأن الفيزياء تشرح الموسيقى وتعللها وتشنها - كما انشأت بنية السلم الموسيقي على حد زعمهم - وان علاقات التواتر هي السبب المؤدي الى العلاقات الموسيقية . فاذا تبين لهم خطأ هذه النظرية ففي بعض الجزئيات ، اكتفوا بالقول ان الحساسية الجمالية ، أو بعض المستلزمات الفنية قد تحمل الموسيقي على ان يغير قليلا من تعاليم الفيزياء ، وينحرف عنها بعض الانحرافات بل ذهبوا احيانا الى تخطئة الفنان ، ظنا منهم ان التجربة الوضعية للفيزيائي أجل شأنا وأكثر دقة وأقرب الى الصواب من الحكم المقارب للحساسية وهي دليل الفنان الوحيد ولا يخفى ما في ذلك من غلط جسيم .

اولا : اذا امكن للفيزياء ان تشرح - من حيث البنية - منظومة الخصائص المستعملة في الموسيقى ، الا انها لا تستطيع ان تشرح كيفية استعمال هذه الخصائص فنيا ، أي الموسيقا بحد ذاتها (فالسلم الموسيقي ليس الا خامسة الموسيقى ، وكذلك المنة توافق صوتي التي يتصرف بها الملحنون) .

ثانياً : ان هذه النزعة « التوفيقية » أقل دقة بكثير مما يدعون أحيانا . ومن الخير ان نبصر الناس بها ، لان وقائعها غير معروفة دائماً في حالتها الراهنة حتى من قبل الاختصاصيين . فهناك عدد من الوقائع الموسيقية الأساسية تتباين فيها وجهة نظر الفيزياء عن وجهة نظر الموسيقا (مثلا في طبقة دو ماجور تختلف النغمتان لا ، سي ، اختلافا بينا عما تستوجهه النظرية الفيزيائية) . ولا سيما ان كثيرا من الوقائع التي يزعم الفيزيائي صحتها لا يمكن تعليلها الا بعمليات فكرية بعيدة كل البعد عن دائرة

علمه ، بل ربما تعارضت مع الفيزياء . ذلك هو شأن جميع المحاكمات
الذهنية التي تعتمد الى التخفيض في الأوكتاف rabattement daus'octave
للتغمات المتولدة عن تعاقب الأصوات المصاحبة .

وهذه المحاكمات هي بالذات القاعدة التي يقوم عليها تنسيق السلم
الموسيقي .

وأخيراً ، حتى في حالة الملاممة (مثلاً في العلاقة الثلاثية دو مي صول)
فان الواقعة الفيزيائية لا تكون مطلقاً شرحاً للواقعة الموسيقية أو مبرراً لها ،
أو علة تنحدر منها .

لتضرب مثلاً العلاقة بين القرار والصادحة وهي مفتاح الموسيقى .
وتستجيب من الناحية الجمالية لديالكتية التعارض Opposition . لدينا
قرار وعلينا ان نلتمس نغمة ثانية اساسية من حيث البناء ، تسند اليها
وظيفة التعارض . وينبغي اختيارها في علاقة واضحة جداً تقف فيها
موقف التعارض الصريح مع النغمة الاولى (قلنا : التعارض ولن نقل
التناقض ولا الغرابة) دون فضول ولا مقارنة ولا ارتباك أو تردد بحيث
تصدح مع النغمة الاولى بتوافق تميزت حدوده بدقة ، محتفظة بجزائرها
وثرائها وانسجامها وأفضل ما نختاره في هذه الحالة هو نغمة صول
الخماسية لتفي بالمقصود بالنسبة للقرار دو . وهذا — كما ترى — مجرد
ملائمة بين الغرض المشار اليه والعلاقة الفيزيائية . ولقد اختفى التطور
التكنولوجي للالات المستخدمة مزايا عملية عديدة على هذا الحل .
ولم يفكر أحد تقريباً باللجوء الى حل آخر . فهو مفروض بوصفه أفضل
الحلول ، موافقاً للمراد ، وكانت نتائجه أقرب مأخذاً من ناحية التنفيذ
الموسيقي . لكنه حل اختياري . ومبدؤه « وضع النغمة المناسبة في

المكان المناسب ، وبالتالي يبقى هناك تمييز اسامي بين المهمة الفنية (أو الوظيفة الفنية) وبين العنصر المادي الملموس الذي عهدت اليه هذه المهمة . ومع ان هناك عنصرا ماديا وحيدا اضطلع بها ، واحتل هذه المكانة بحكم ضرورة الاتقان أو ضرورة العامل الوحيد الممكن (التي اشرفنا اليها بصدد الألوان) ، الا اننا ما نزال خارج نطاق الضرورة السببية الفاعلة . والحق انه لا توجد هناك ضرورة بل ملازمة قصوى . ولا ادل على ذلك من ان وظيفة القرار والصادحة كانت قد شغلت بصورة مختلفة من الناحية الموسيقية (عند الأغريق مثلا ولا سيما في الموسيقى الغريغورية) والذي لاشك فيه ان الرباعية غالبا ما ادت هذا الدور من الناحية الميلودية .

وبوسعنا ان نورد الملاحظات نفسها حول وظيفة الوسطى وتعليلها الديالكتي كالتالي : لقد شرع الفنان المبدع في انشاء عالمه الموسيقي مزودا اياه بعلاقة هندسية اولى هي بنية التعارض التي اقراها بقوة على دعامتين : دو - صول ، القرار والصادحة . ذلك هو البعد الكيفي الاساسي الذي يشكل - ان صح القول - العمود الفقري لهذا الكيان : لقد فصل النور عن الظلمة بحركة اهلية جبارة كما اظهرها ميكلائنجلو في أحد اعماله . ولهذا التعارض بعد واضح لانه يشير الى النهايتين التوعيتين .

لكن المسافة بينهما خاوية جوفاء اشبه بفجوة فاعرة ، حضرت بغتة وعلى الفنان ملؤها وتجهيزها هندسيا . فلا بد له حينئذ من اخراج واقعة جديدة تنبثق في المسافة النوعية - مثل جزيرة بين شاطئين - وتؤلف عنصر هنلمة مستحدثة ذات حدود ثلاثة ، مهمتها التوسط .

ويجب على هذا العنصر الجديد الذي اقتضته الواقعة وفرضته ليفي بالغرض ان يكون بمثابة الجسر أو القنطرة أو موطن القدم للانطلاق ، وان يكون في الوقت نفسه همزة وصل تتجاذب مع النغمتين السابقتين على حد سواء فالمسافة نوعية وليست تعارضاً .

وبدهي ان تطالعنا نغمة مي لتقوم بهذه المهمة ، بسبب ما تتحلل به من عدة مزايا فيزيائية . ولا ننسى انها لا تؤدي وحدها هذا الغرض . وآية ذلك ان مي يمول قادرة أيضاً على الاضطلاع بتلك المهمة ، فيكون لدينا التوافق الصغير الذي يقسم المسافة الفاصلة وكأنه قاعدة منخفضة تدعم عموداً عالياً ، بينما يقسمها التوافق الكبير بقاعدة عالية تحمل عموداً اقصر .

وهناك أمر في غاية الخطورة ولا يفوتنا ذكره وهو أن التوافق الكامل الصغير الذي لا يقل شأناً عن التوافق الكبير من الناحية الموسيقية ، ليس له أي تحليل فيزيائي بل يبدو بكل بساطة بدعة أو بناء اعتباطياً في النظرية الفيزيائية .

ذلك أوضح دليل على قصور النظرية المذكورة وعدم صلاحها ، وعلى أن الأسباب الموسيقية الصحيحة للتوافق الكبير بالذات مختلفة كل الاختلاف عن البنية الفيزيائية التي تلائمها . ثم إن غياب هذا التوافق لم يكن عائقاً في سبيل تقدم الفن وإملاء مستلزماته على المادة التي تستجيب له بعد لأي . وبعبارة أخرى ، إذا كانت بعض المعطيات الفيزيائية تلمي حاجة الفن الديالكتية ، فلا تبيح لنا هذه التلية مطلقاً أن نعتبر تلك المعطيات علة لتلك الحاجة ، بل ليست التلية المذكورة دائماً السبب الكافي لاختيار تلك المعطيات .

نستطيع الاسهاب في هذا التحليل وعرض وظيفة جمالية أخرى في تنافر التوافق السباعي وتعني هذه الوظيفة ما يشبه الانطلاق الدبنامي وتوقف موقف التقيض من طريقة أخرى هي عودة القرار *redoriblèneut* الذي يخلق البناء الصوتي على نفسه (مثل تكرار الألوان الذي يضطلع بمهمة دائرية مشابهة في الهندسة اللونية) وأنا أعفك من الاسترسال في هذا البحث لأن النتائج كافية وهي تفرض ذاتها .

وكنت قد أشرت في صدد النظرية الموسيقية للألوان إلى خطأ المحاولة الأولى الفيزيائية الكيميائية التي أرادت أن تنقل إلى نطاق الأضواء الملونة مختلف النسب الصالحة في المادة الصوتية . ويكمن خطأ المحاولة المذكورة في مزجهم الأسباب الحقيقية للفن بالبنات المادية الدنيا التي تستطيع أن تشرح ملازمة تلك الخامات لشغل الوظائف التي أقرها الفن على قدر تليتها حاجة الفن فقط . وواضح ان البنات المادية الدنيا للواقعة الموسيقية لا يصح تطبيقها على التصوير كركيزة للانسجام الجمالي ، فقد رأينا أن هندسة عالم الصوت تختلف اختلافاً بيناً عن هندسة عالم الألوان من الناحية النفسية - الفيزيائية .

لكن هذا لا يمنع الأسباب الفنية التي يعتمد عليها الانسجام الموسيقي من أن تكون صحيحة كل الصحة في توافق الألوان كما ذكرنا آنفاً . يزول هذا الجواب على صعيد القاعدة الفيزيائية . إلا أنه ، كما أسلفنا ، تجاوب حقيقي وإيجابي متين شريطة أن نقف ، كما ينبغي ، على صعيد تلك الوظائف الفنية التي يستجيب لها التنظيم الهندسي للخصائص . واكتفينا لتبرير ذلك بمثال واحد وواضح تماماً . وربما أتاحت لنا أبحاث مسهبة في الموضوع (يضيّق بها المجال هنا) ان نتقدم بمزيد من التفصيل حول تلك

العلاقات الموسيقية بين الألوان ، وهي التي أشرنا إلى خطوطها الكبرى والطريقة الأساسية التي ينبغي لهذه الأبحاث أن تنتهجها هي وضع قوائم تعطي حسب تعبير مناسب الأنواع النموذجية للتوافق الواقعي في فن التصوير والديكور . واستناداً إلى هذه الوراثة فقط نتمكن من تأسيس معرفة ايجابية للهندسة الفنية الصحيحة التي يقوم عليها سلم الألوان . وبوسعنا ، في الحالة الراهنة للقضية ، أن نتقدم بعدد وافر من الوقائع الثابتة الايجابية في هذا المجال يطول شرحها وتصنيف بصيغة تقنية . حسينا أن نذكر القارئ بأن المعول إليه في موضوعنا ألا نخطئ ، منهجياً ، بين المستويات المتباينة جداً للتحليل الفيزيائي والتحليل النفسي – الفسيولوجي والتحليل الجمالي . فهي جميعاً مستويات ايجابية على حد سواء ، ولا سيما أنها تتناول وقائع متميزة في طبيعتها تمايزاً تاماً .

وأفضل ما ظفرنا به ، في هذه الدراسة ، أننا وقفنا على أدق الاجراءات الديالكتية الفنية وأعمقها . واستطعنا من خلال التشابه و الخلاف بين الانسجامين الموسيقي واللوني أن ندرك ادراكاً دقيقاً تلك الوظائف الفنية المحضة التي تولف البنية الحقيقية لكل من الهندستين المتماثلتين في كلا المجالين . وأن نتبين أدق مقولات الفكر المبدع الذي ينشئ تلك الهندسات ويعتمد عليها أيضاً .

بقي علينا أن نتابع هذه المقولات وأن نعثر عليها ثانية في مجال جديد هو التنظيم الشامل للعالم التي تطرحها الآثار الفنية . ولكن قد يكون من الخير أن نقول كلمة موجزة حول الدلالة العامة للوقائع التي أشرنا إليها.

الفصل الرابع والثلاثون

الدلالة العامة للأشكال والبديهة

ذكرنا قبل حين لفظة « التزعة الصورية » بصدد النظرية التي أسندت في معظم الأحيان إلى هانسليك في المجال الموسيقي . وربما راودت هذه اللفظة (التي تؤخذ أحياناً مآخذاً سيئاً) ذهن القارئ الذي أصابه الإعياء والذهول من الصبغة التقنية لكل هذه الدراسات حيث تناولنا الإيقاع الشعري ومختلف أنواع الميلودي والهارموني في المقاطع اللفظية ، وتفاعل الألوان وتنسيقها في التصوير والزخرفة . وربما قال في قرارة نفسه : أما من شيء آخر في الفن ؟ ألا يجعلنا صاحب الكتاب نقف بباب المعبد ، بعيداً عن المحراب أو قدس الأقداس أو الموقع الذي تدوي فيه أهم أصداء الفن وأعظمها شأنًا ؟

والحق أن هناك شيئاً آخر في الفن لم يفتنا ذكره وسوف نكرره أكثر من مرة إنما اللفظ الجسيم هو الاعتقاد بأن ما عرضنا له من أبحاث في خطوطها العريضة مطبوع بطابع السطحية والضحالة ، بل هو ، على العكس ، في صلب الموضوع من أجل استيعاب جوهر الفن ومعدنه

الأصيل (وكنا قد حرصنا كل الحرص على الاستفادة من مناهج فعالة دقيقة لا بد من الالمام بها) .

ثم إننا نرفع عقيرتنا بالاحتجاج على تلقيننا بالترعة الصورية لعدة أسباب . ولا سيما أن الصورة ، في ذلك كله ، تبدو كأنها التعبير الموضوعي الفعلي من أمر أشد عمقاً وأعظم إبداعاً (مما يجعل دراسته أجدى وأغلى قيمة)

ومن الخطأ الفادح أن يرى بعضهم في تلك العلاقات بين الأصوات والألوان واختلاف الشدة وانسياب الايقاع أو الحركات في الفراغ ، ما يشبه الثوب الذي يخفي كالوشاح الرقيق ، أو يكسر كالثقال ، جسماً فاتناً أو حقيقة أجدر بمحبتنا متوارية خلف الثوب الذي نستطيع من خلاله أن نستشفها ، وحقيق بنا أن نسعى إلى إدراكها بازاحة الستار .

أولاً لأن هذا الستار يحد ذاته أمر جوهري خليق بتقديرنا . ولا يفوتنا أن نذكر بأن تفاعل الألوان في التصوير والزخرف ، وسحر الجرس والتلون الهارموني ، ورخامة النغمات المتعاقبة في الموسيقى ، واختيال الخطوط اختيلاً طيب المذاق باللونين الأسود والأبيض في النقش أو الرسم ، هذا كله إنما هو انصر ما في الفن من الناحية الحسية الملموسة وأكثر ما فيه رداء للشهوة تقريباً في بعض الأحيان . وأن كل فنان بالمعنى الصحيح ليفتن فؤاده — أكثر من أي حقيقة أخرى مستكنة — بهذا الكساء من الظواهر السحرية ، فخمة كانت أم رائعة ، لطيفة أم مشرقة ، للذينة أو فاتنة ، عذبة أو أليمة ، نستوهبها دائماً وكأنها ريق الشباب ، وتتفجح لها أرواحنا بتماس صريع و « حضور » مباشر أمام الحواس . وهذا ما يميز الفن المتألق في أنصع آياته ، عن العديد من

الممارسات الأخرى التي لا يبلغ فيها ذلك « الحضور » مبلغ البداة الحسية ذات السحر الحلال .

ثانياً : قد نسيء فهم الفن في أعرق ممارساته إذا ما ضللنا ذلك التشبيه الرديء بالثوب والجسم . أجل أيها الصب الذي يكلف بالجسم المتوارى خلف الوشاح ، ارفع الغطاء فلن تظفر من الجسم ولو سبرته في عرائه إلا بغلالة أخرى من المظاهر . يقول الشاعر لوكريس Lucrece بلهجة مريرة :

من الوجه الصبيح والأدمة النضرة ماذا ينفذ إلى جسمنا .

سوى المظاهر الموهومة ، وأني لنا أن نستمتع بها ؟

ومع هذا ، يستخفنا الطرب كالتائم الذي يروي بالأحلام غليله .

ومن فضل الفن علينا أنه يجعل من هذه المظاهر شيئاً ثميناً بحد ذاته ، بل يضيفي على الثوب الذي حبكه الريح حول جسم الغانية فاحتضنته ، قيمة لا تقل عن قيمة النهد الذي يشده الخيال إلى جسمها ويوحى به ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد فقط ، بل إن نهد الحسنة لا وجود له إلا بقدر ما حبكه الوشاح تحت طياته وخلفه خلقاً جديداً ، بتماوج المرمر أمام أبصارنا . وأنت الذي تريد هتك الحجاب . لا ندري أنك بفعلك هذا ، إنما تقضي قضاء مبرماً على ما يطوي وراءه .

ولمن يبادرنا قائلاً (بلغة الأغبياء) : « حين فقرت عرابة سندريلا

القرع البطين لتصنع منه عربة ، وحين تفوه فاوست Faust بالرقبة الجبارة في حجرته الليلية من أجل أن تمثل هيلانه بين يديه ، الذي يعنيها من هذا كله ليس انسياب الارابسك الذي رسمته عصا العجوز ،

ولا المقاطع اللفظية التي خرجت من شفتي الساحر ، إنما هو جري العربة وهي تستبق الريح وشخص الاثوثة الخالدة ومناجاة هيلانة . فيكون جوابنا : « دعونا ، نحن السحرة المرافين ، ندرس بشغف هذا الارابسك وهذه المقاطع اللفظية لأننا على يقين بأن السركامن فيها . دعونا ، نحن الفنانين ، نلمس الوشائج الخفية التي جعلت جوف القرع وثألقه الذهبي يستحيلان إلى أدوات للسباق وفيه نابت الفئران مناب الجلياد المظهمة . دعونا نلمس التنسيق البارع الذي اجتذبت به المقاطع اللفظية المهياة بهياة مخصوصة ، ابنة التّم من عالم الموتى وصقلت وجهها وجسمها بل وضعت على لسانها كلمات تدوي أصداؤها أبد الدهر . ولكم أيها الأغبياء أن تستقلوا عرباتنا (بأزيائكم المبتذلة) ننقلكم بها حيث نشاء ، ونلهو برؤيتكم وأتمّ قابعون بين البقول ، تضطربون وتصرخون : هيا أسرعوا بنا ، حتى اذا استبد بكم الوهم ، أخذتم تتكلمون ولا مجيب وتحذثون أطيافاً تراءى لكم على جدار الحجرة حيث جعلنا منكم أدوات اختيار لنا ، في سبيل اجراء تجاربنا العجيبة ، لأننا نحن نعلم كيف يفعل السحر أفاعيله . »

ونختتم حديثنا هنا على « فكرة الفعل » هذه . فالمقولات التي نوهنا بها — من تعارض وتوسط وتكرار وانطلاق دينامي — هي في حقيقتها أفعال قبل كل شيء وأفعال خلاقة تؤسس وتبني صروحاً جمالية ، وتكون ركنها الركيز ودعامتها الثابتة .

العمل الفني كل منسق ، جميع أجزائه مترابطة يقود بعضها إلى بعض ، كما هي متباعدة في المكان بسبب شموخ البناء ، ومعاله المجردة والمحسوسة ، من تعارض الاقواس ، وتوسط القناطر ، وتكرار

الأعمدة . تدوي في أرجائها ألوف الأصوات تحت القباب . فضلاً
عن المسلات المتطلقة والسبجات الدينامية والباحت الجانبية والسلام
والواجهات والحواجز والأحواض والسراديب ، والتوائح الزجاجية
المزدانة بالورود ، التي كانت عناصرها نسباً هندسية محددة ، وألواناً
من التألف والتضاد والانسباب والتردد حيناً ثم الاعترام المبالغت المتمثل
في رشاقة الخطوط . والتقارب والتباعد الكيفي ، أو التجاذب والتدافع
بين الألوان ، والجرس الصوتي والأضواء والظلال الخ... وكل ما تحفل
به هذه القصور المسحورة ناشيء من السحر ذاته . يزاح ستار هنا فينجلي
عن شخص متوار خلفه — جاسوساً كان أم محبوبة غلبها الحياء —
وتلألاً هناك بعض انعكاسات ضوئية مرتعشة على خلفية سوداء فيبرز
أحد سكان السراديب — من الانس والجان — . وفي موضع آخر يتطلق
نداء من طرف مغارة ينم عن نبرة استهزامية قلقة ويوحى بأن أناساً
انقطعت بهم الطريق فترامى اليهم الصوت ليعيدهم إلى سواء السبيل .
على هذا النحو يبرز لنا نزلاء القصر ، الذين تكتنفهم الاسرار . وطالما
عرفنا هذه الأسرار (وكانت عدتها على جانب كبير من السهولة والبسر)
فلن يخفى علينا سر العيون والانف والثغر في صفحة أحد الوجوه ، بل
ولا في حشد من ألوف الوجوه الصاخبة . وحقيق بنا أن نعني بهؤلاء
السكان الملتزمين وتلك الاسرار الجلية الواضحة ، وأن نتذكر بأن هذا
كله قد تهيأ ورسمت معالاه ودبت فيه الحياة وتأسس على السحر الذي
أسفر عنه تماوج أغنية الزمار وانفراج مساحة مبرقشة بين الألوان .
فاذا صمت الزمار أو كمد اللون ، انخفض ارتفاع القوس وضاعت
فتحة السرداب ، وإذا زال الانعكاس الضوئي وخفت النداء ، تلاشت
الطيف في السرداب والمغارة . فان لم يوجد هناك قرار ولا صادحة ،

ولا حروف صحيحة أو معتلة ، ولا ألوان زرقاء أو خضراء أو وردية ،
لم يعد هناك قصر مسحور مأهولاً كان أم مهجوراً .

وتبقى منه الذكرى روحاً خالصة ، وواقعاً مثالياً خلف مظاهر
الحضور الحسي الملموس . وجميع تلك الكائنات التي أمست الآن فكرة ،
نستطيع أن نفرزها ونضحصها على حدة ، كما سوف نفعل في الفصول
التالية . ولا ننس أنها برزت إلى حيز الوجود بوحى تعويذة قرأت عزائمها
نغمات صدح بها الناي ولمسات ملونة على لوحة قماش أو شفيحة موشاة
بالمينا . يقول الفيلسوف الصيني ، إذا رنت الأجراس رنيناً صحيحاً ،
كان موظفو الدولة على وفاق فيما بينهم (شوكينج ٧ - ١٠) . وكذلك
بوجه عام ، إذا انتظمت الأوتار في قيثارة الشاعر امفيون Amphion
كانت أسوار المدينة المستيقظة على ألحانها ثابتة راسخة ، وكان أهلها
أصحاء حكماء . فإذا تراخى وتر فيها قيد انملة ، راحت الأسوار
تترنح في حر الهجير ، واكتظ الحذب والعرج في المدينة ، وأمسى
وجه هيلانة أقل صباحة بقليل في ظل القصر الظليل .

• • •

الباب السابع

ونشأء العلم والفني

الفصل الخامس والثلاثون

الفن والحقيقة

الفلاسفة ، كما تعلم ، تصوروا مفهوم الحقيقة على مر العصور تصوراً مختلفاً . فكانت تارة شياً تاماً — كالصورة المنعكسة في المرآة — بين الفكرة وموضوعها . وكانت تارة أخرى انسجماً داخل التفكير الذي يقود بعضه إلى بعض ، أو كانت لوناً من البداية التي لا تدع مجالاً للشك وبفضلها يتم الوفاق الأخير بين المفكرين . وهناك تصورات أخرى . إلا أن الفكرة التي يكونها الفيلسوف عن الحقيقة هي ، على كل حال ، لب فلسفة بكاملها وبخلاصتها المكثفة .

ويعتينا أمر الحقيقة لأن كثيراً من معانيها يتجلى جلاء عجيماً حين نتأمل إبداع العالم الفني في مجموعه كما يتمثل في كل أثر من الآثار .

قلنا : « إبداع العمل الفني في مجموعه » . فلعلنا في الفصول السابقة أولينا اهتماماً خاصاً بما يسمى أحياناً على عجل « الشكل » مقابل « المضمون » أو المحتوى . ونريد في الفصول الأخيرة أن نصدى لما تشير إليه لفظة « معنى أو محتوى » (وهي مفردات لا تخلو من المحاذير) . وذلك عامل واقعي جداً وخطير جداً يستأثر به العالم الفني .

ولقد أوضحنا المحاذير المذكورة ، ليس فقط لأن المعنى في الفن هو المبني (كما قيل غالباً ولاسيما على لسان البرناسيين وأتباعهم) ولا لأن المعنى والمبني يمتزجان في العمل الفني ويتخططان حتى لاسيما إلى فصلهما فحسب ، بل لأنه توجد أيضاً - ان صح القول - ألوان من المبني والمعنى تمتد على عدة مستويات داخل الأثر الفني ولاسيما القنون الشخصية .

لنعاود النظر في الموضوع من ناحية التكوين الشامل للعمل الفني ، وهي الناحية التي سوف نتقيد بها في كل مايلي :

فكل أثر فني يطرح عالماً يفرد به ، ونسميه تيسيراً للبحث العالم (ف) (الفني) . فهو كل ما يأتي به العمل ويعرض له من مبنى ومعنى ، وقالب ومضمون ، وإيقاع وأفكار ، وشخص وديكور ، ومشاعر وأحداث ، ينشئها العمل الفني ويتكون منها . والفنان هو الذي ابتدع هذا العالم في جميع أرجائه ورفعه بمشئته . وفيه يعيش المشاهد (أو المستمع أو القاريء) ويستقر ويحدد موقفه . ثم إن هذا العالم الموقوت أو المفترض (والأحرى بنا أن نقول المطروح كقضية) هو الذي يؤلف الواقع بأسره ، وبوحي السحر الفني ،

يطرح هذا العمل الفني مظاهر وكائنات على حد سواء .

ولاصحوية تذكر أو لاتعقيد فيما يتعلق بالفنون غير الشخصية : كالموسيقا والارابيسك والرقص الصرف الخ . . . فالعمل هنا ملتحم بعالمه . وملامح هذا العالم (أو أحواله كما يقول سينوزا) هي ما يحفل به من كائنات وهي في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من الأثر الفني . والمظاهر ملك مشترك لهذا الأثر وتلك الكائنات .

قطعة السوناتا عالم بأسره . وسائر موضوعاتها هي ما تزخر به من كائنات ومزايا هذه الموضوعات - كالانسياب الرخيم في أحدها - تنفرد به تلك الكائنات كما انفردت كليوباترا بحنية أنفها . وانسجام الموضوعات أو جملها ، ينسب إلى العمل وعالمه ، فلا فلقني بالألأ لأي تمييز بينهما . وعلى قدر جمال الموضوع يكون جمال السوناتا . فإذا كان الموضوع مثيراً كانت القطعة الموسيقية مثيرة وهكذا . فالقضية واضحة ولا صعوبة فيها .

والأمر على خلاف فيما يتعلق بالرواية واللوحة والعمل التشخيصي . فيها تميز مظاهر العمل عن مظاهر الكائنات المطروحة . وواضح أن جمال هذه الكائنات لا ينطبق على جمال العمل بالذات . فأنف كليوباترا هنا تستأثر به كليوباترا (كما تعرض علينا في عالم العمل الفني) . وجمال هذه الملكة وفتتها تسجيلان لحساب مملكة مصر (التي تطرحها طبعاً القطعة المسرحية أو اللوحة بالفرض) ولا تحسبان بالضرورة . وبالطريقة ذاتها ، لصالح القطعة المسرحية أو اللوحة ، فلا يكون جمال المسرحية أو اللوحة متناسباً مع جمال كليوباترا . وعلى العكس ، لايحول قبح المهرج أو الفلاح أو « البهلوان » الذي يدفع بالسم إلى كليوباترا دون جمال المشهد . وبالتالي لا يصح القول بسذاجة أن اللوحة أو المسرحية تزداد روعة كلما ازدادت روعة كليوباترا ، أو أن جمال اللوحة عامة رهين بجمال الأشخاص أو المناظر المتمثلة فيها .

وما ينبغي لنا أن نقع في غلط معاكس ، بدافع سذاجة من نوع آخر ، فيتركز على الفنان المبدع كل فضل فيما نجد من انسجام وسحر وصور وعمق في العالم الذي يعرض علينا ؛ لأن الفنان يتحمل أيضاً

تجعة هذا العالم ، فهو الذي أنشأه بكامله مبنى ومعنى ، شكلاً ومضموناً ، فكان أثراً من آثار الفن . والفن هو الذي أخذ بيده وسار به في سبيل النمو والتألق ، وأرشده في بنائه الهندسي . وكان للفن دوافعه الخاصة بخين ابتدعه على هذا الوجه . وعلى غرار المؤمن الذي يسبح المولى تعالى وهو يتأمل جمالك الأصيل أو روعة الزهور ، علينا أيضاً لدى قراءة « العاصفة » (شكسبير) أو قصيدة بودلير « روعة الأصيل » أن نشعر بالامتنان والعرفان للشاعرين (وللفن الذي هداهما في إنشاء هذه العوالم) أمام وسامة وحكمة يرسيرو وجمال الشفق . « عندما تهتر كل زهرة على عودها ، ويسطع شذاها وكأنه البخور » وأمام تناغم الأبيات والتطور الدرامي للمشاهد . وسواء أكان عالم الأثر الفني وافرأ وغزيراً ، متنوعاً ومتفرداً ، زائراً بالأحداث المديدة ، كالعالم الذي احتوى بروسبيرو وسيباستيان والونزو وكونزالفو وميراندا وإرييل وكالبيان ، وصاحب الشراع مع معاونه وبجارته ، وعالم الجن وسفينة المدينة المهجورة — أم كان عالماً اقتصر على فؤاد حزين يتغنى بالمساء والذكريات — هذا العالم أو ذاك نسجه الفن بكامله ، وهدهد بهديه ، فكان الفن منبده ومسؤولاً عنه ، في لحمته وسداه .

من هذه الزاوية ، سوف نسعى إلى استقراء ذلك الجانب من النشاط الفني ، علماً بأننا ستناول خاصة الفنون التشخيصية حيث تبرز هذه القضايا التي نحن بصدد ما أكثر مما تظهر في غيرها .
وعليتنا أن نفرق بين عدة حالات . وننتظر في أشد هذه الحالات استغزازاً وازعاجاً من بعض الوجوه .

فقد يحدث للفنان ألا يدع شيئاً من عنده ، وإذا كان شكسبير مسؤولاً وحده عن جزيرة بروسيرو وشخص بروسيرو ، لكنه حين يعرض علينا اثنونيو وكليوباترا وقيصراً وبومبيوس وكوروليان ، لا يملك هؤلاء الأشخاص ملكية تامة ، فهناك وقائع تاريخية أمليت عليه إملاءً .

في الحالة النموذجية من هذا القبيل - كما في التصوير الشخصي - يتكفل الفنان إيجابياً بواقعة موضوعية يرجع إليها عمله الفني صراحة ، بدلاً من أن يعمد إلى الإنشاء الحر . ولا وجود للعالم الفني إلا في علاقة ماسة أساسية بما يسمى العالم « الواقعي » أي عالم المعطيات الموضوعية (التاريخية أو الجغرافية أو المللموسة) ويرمز إليها بالعالم (م) .

وغضرب مثلاً على ذلك التمثال الذي نحته فيرواكيو في البندقية ، لـبيطوز الفارس كولونه Colleone قائماً في درعه وممتطياً صهوة جواده الجبار ذي الرسخ الملقوق . في وجه الفارس تتجهائد غائرة وفي عينيه نظرة متجهمة وفي خياشيمه المنقبضة نفثة إزدراء وكبرياء . فهو اذن حقيقي بكل ما تعني الكلمة من تطابق بين المشبه والمشبه به كالصورة في المرأة . الكائن المائل في العالم الموضوعي يعود فنلقاه في العالم الفني ، مع بعض التتميق والتبسيط والاحلال حتى صار نموذجاً عاماً للفارس ، ولم يعد فرداً من الأفراد نابضاً بالحياة . لكنه ، على أية حال ، موصول بذلك الفرد ، صلة الصورة بنموذجها . وحول هذه النقطة بالذات ، نمة علاقة مشتركة (بالمعنى الرياضي للكلمة) بين العالمين م و م .

وإليك مثالا آخر : لوحة الياباني هوكوزاي Hokusai التي تمثل البركان فوجي. ياما من قرية اوميزاوا Umezawa وربما كان متكلما وجود الغيوم والطيور المائية السبعة (خمسة على الأرض واثان في الفضاء) . ولست ملزما بالاعتقاد ان سبعة طيور وجدت فعلا في تلك الربوع بالذات يوم جاءها السجوز . . الذي ملك عليه التصوير كل جوارحه . . بل لعلها صورت بغير نموذج لمقتضى بناء اللوحة . لكني لأتردد في الاعتقاد ان مظهر الجبل عامة الذي يستطيل في اتجاه اليسار وهيأة الغابات وخواصر المرتفعات وحدود الثلج فوقها ، أمور حقيقية ، أي كان هناك موقع في مقاطعة ساغامي (أعني ذلك الجزء من العالم (م) ينصر فيه الإنسان فعلا بركانا مماثلا ، وفي المشهد ذاته ، وأن الفنان قيد بهذا اللون من الحقيقة التي نتمتع دائما على التجاوب بين العالمين الفني والموضوعي (ف) و (م) ، ومع ذلك ، يستطيع العالم الفني ، خارج النطاق المذكور ، أن يتحررقة العلاقة الانعكاسية الشبيهة برجع الصدى ، فتصل إلى حالة مغايرة كل المغايرة .

هاك الآن لوحة بوسان « رعاة اركاديا » التي استشهدنا بها عندما تصدينا لهذا الموضوع . فهي بلارب مقاطعة وهمية خالصة ، وربما قلنا في شأنها : إنها مقاطعة نظرية ، يكون فيها وجود القبر من قبيل الرمز أو العبارة الفلسفية . وهي لاستجيب لأية ربوع حقيقية من الناحية الموضوعية أو التاريخية أو الجغرافية .

على أن هذا العالم الخيالي ظل مستساغا . وكذلك كانت أشكال الجبال وأشجار الأقاليم والثياب الأغريقية إلى حد ما . والمقاطعة كما يتصورها الفنان (المتصلة بعالم الفن) لاشأن لها بالنواميس الطبيعية والمتاخية

والإجماعية التي ينوء بها العالم الموضوعي . ولو أراد المصور لجعل جباله على رؤوسها ، ولجعل أهلها يعمرون أرجاء اليونان بزي فلورنسي من عصر النهضة كما صنع بيتوريشيوه Pinturischio في لوحته التي تمثل بنبلوب وخطابها . لقد امتلك بوسان بمحض حريته وطوع لإرادته حقيقة لم تعد هنا إلا من قبيل الاحتمال ، ونعني به تشابهاً شكلياً أو ملامة محضة لسنن الأشكال في العالم الموضوعي ، (م) وليس التزاماً بها . وهي ملامة طوعية تظل تابعة لما هو أهم وأعمق وتعني الملامة الفنية .

ومن جهة ثانية ، ألم تكن الملامة الفنية قد باشرت عملها في حالة الصورة الشخصية التي أشرنا إليها ولو أن الفن تجاوب فيها مع الواقع تجاوباً دقيقاً . فالطيور المائية التي عرض لها الفنان الياباني في منظره ، ربما كانت ، كما رأينا ، من نسج خياله استجابة لضرورة بناء اللوحة . ولتعد أيضاً إلى تمثل الفارس الممتطي صهوة جواده . هذا الجواد ؟ لعله كان بدوره نسخة طبق الأصل وإن لم نتحقق من أمره . فقد توهمنا في حديثنا عنه ، بتلك الظاهرة الجزئية الطريفة من ظواهر الحصان ونعني ارساغه المريضة وحوافره « المطوقة » كما يقال في التصوير البيطري . هل يصح القول ان حصاناً أثيراً إلى نفس الفارس كان على هذه الشاكلة ؟ أم أنه كان على سبيل المصادفة الدابة التي استخلمها النحات نموذجاً له ؟ وعلى كل حال ، فإن الظاهرة الجزئية حقيقية أيضاً ، من قبيل الجملة ، فضلاً عن تمييزها الجمالي . لأن تلك الحوافر المتورمة ان دلت على شيء فأنما تدل على الدابة البليدة التي أصابها الإرهاق ، وأعيأها ما دأبت عليه من حمل فارس مدجج

بالحديد . والقانون الفسيولوجي الذي يتبع مرض الرشح لم يقم هنا إلا بإذن من الفنان . وهو بكل تأكيد أقرب إلى الحقيقة (لكنها دائماً حقيقة فنية) مما نرى عند جميع المصورين والنحاتين الرومانسيين الذين ابتدعوا فرساناً بلاخهم الكامل فوق جيتار عربية أصيلة يراسخ ضفيرة من العجب أنها ما فتئت سليمة وراحت تحتال بخفة ونشاط تحت وطأة أفعال تناهر المثين وحسين ليرة .

ولو شاء الفنان أخيراً لجعل عالمه الفني في حل من بعض النواميس الطبيعية المتحركة بالعالم الموضوعي ، حتى قانون الثقالة . فمن واجب الإنسان الذي يهوى في لوحات التصوير - كالمقاتل الجريح ، أو الرجل المعلق في الفضاء ، أو الكفيف الذي يقوده كفيف آخر - أن يتخذ مجاملة بقوانين سقوط الأجسام . لكن الفن في مجالات أخرى ، ينطلق من مسارها انطلاقاً تاماً ولا يرضى علينا بألوف الأمثلة على أجسام بشرية معلقة أو سابعة في الجو ، أو صاعدة في حال من الإرتقاء والتسامي ، متزحزحة حيناً برواية أسطورية أو صوفية ومستمتعة حيناً آخر بمجرد التحليق الرشيق أو التللي الرمزي من شاطئ . بل إنه أنشأ في هذا الموضوع ضرباً من الاحتمال الخيالي ومنطقاً عرفياً غريباً يسود تلك الأوضاع أثناء التللي المذكور حتى إننا ألقنا بمحكم العادة والتقاليد ، ذلك الإحتمال الذي يدعونا في نهاية المطاف إلى أن نغفل أيضاً بعض المفاهيم الجمالية والأخلاقية المتواضع عليها ولشد ط عرض علينا الفن النقي في القرنين السابع عشر والثامن عشر قديسين ساهلين اشتعل وأسهم شيئاً اختطفهم الملائكة وراحوا يخلقون في الجو . فكانت تلك الألعاب البهلوانية التي يؤديها شيوخ أجلاء في القضاء الفسح ادعى إلى السخرية .

وربما قلت لي : لكن هذه تجربة خيالية بحتة تؤثر في النفوس ولطالما
قدم لنا الحلم وحلم اليقظة مثل تلك الطفرات والسبحات كوقائع تحكم
بها قوانينها النفسية والذاتية .

وهذا صحيح . إنما ينبغي الاحتراس من غلط جسم سقط فيه
أحياناً أولئك الذين تناولوا ما يمكن للفن أن يدين به لمعطيات الأحلام
وأحلام اليقظة (وهم كثرة منذ فرويد ، لكن الفكرة بعد ذاتها ترجع
إلى جهود أقدم بكثير) .

لقد أخطوا حين استبدلوا قوانين العالم بقوانين أخرى طبيعية أيضاً
تتحكم ببنية العالم الداخلي التفسيري الذاتي (وليكن العالم د) الناجمة عن
نشاط الخيال التلقائي حتى يخضعوا الفن لها . ولم يتحرر الفن من التقليد
الحرفي للعالم الموضوعي إلا ليصبح نسخة للعالم الداخلي . أو هذا ما توهمه
هؤلاء الناس .

والحق ان الابداع الموحى ضمن الإدراك أو الخيال ، في حال
اليقظة أو الاحلام لم يضمن أحياناً على الفن ولا سيما الفن الأدبي ، باطاراته
العامة . لم يحدث هذا منذ قرن واحد فحسب ، كما زعموا ، بل في
كل زمان ومكان . وادب القرن السادس عشر حافل بالاحلام والرؤى
(وقد اقع على خمسة احلام أو ستة عند شاوسر Chaucer الواقعي
دون غيره) . ولا يصعب علينا مع ذلك ان نرى كيف تقبل الفنان ايحاء
العالم الداخلي وبصوره ، كما نهل من موارد العالم الموضوعي - في
حدود حق الجرد فقط ثم تناولها بالاصلاح والتقيق واخضعها قبل كل
شيء للمراقبة والمعالجة حسب قوانين العالم الفني الاساسية . فاعمل النظر

فيها وتدبر امرها وفق مقتضيات الفن ، وقواعد نشاطه الديالكتي .
ولسنا بحاجة الى القول ان كل تداخل في بناء العبارة ، وتشتت في
الترامن ، وكل اختفاء أو ظهور تعسفي ، وكل هذه المواجس التابعة
من الاحلام والمخدرات والتي بالغوا في تقديرها : هذه الأمور جميعاً
ذلت عنوة في معظم الأحيان على يد كبار الفنانين وانصاعت للاختيار
المعلل والتنسيق الجمالي المطرد ، ولكل ما تم اعداده في سبيل خلق انطباع
التشتت والحفاظ عليه بصورة مرهفة دقيقة . كما خضعت أيضاً
لالوان من اللبس البارع المتقن الذي يرمي الى اخفاء المصدر وطبيعته
التابعة من الاحلام ، فطلع علينا العالم الفني وكأنه في منتصف الطريق
بين الحلم والواقع وجعلنا في حيرة من امره . فاستحال علينا ان نقف منه
موقفا سهلاً يسيراً . ضالة الفنان القصوى ان يصون (ويستقي ويديم أيضاً)
في نفس القارئ متعة الغرابة وما يحيط بها من عجب ، بعد صقلها
وتعميقها ، وجعلها سائفة مقبولة بوسيلة معروفة ومجربة من وسائل
التواصل كالمناجاة الحميمة حول ذكريات طارئة . ويعد كافكا من
اولئك الكتاب الذين ادرجوا الاحلام بحد ذاتها ادراجاً واضحاً مقصوداً
في القصة والرواية . ولنتظر مثلاً في كل ما اضافه الى معطيات الاحلام
التي استثمرها من حبكة عامة أو تكييف خاص سواء في الاطار العام أم
في الوقائع الطارئة . فالتحريف الفني ظاهر في كل صفحة من صفحاته ،
بما فيها الاقتباسات الأسلوبية الواضحة من وقائع العالم الداخلي . وليس
ثمة صورة أو قانون يخطر على الروائي أو الشاعر أو الفنان اجراء ذلك
وما من مبدأ يمنعه من ممارسة هذا الحق . لكن بعض الفنانين (وبخاصة
اتباع السريالية) احتجوا على فكرة التحريف هذه بحافز من الزهد أو
التراثة العجيبة وأخذوا يطالبون مثلاً باقامة بعض الحواجز ، كالكتابة

الآلية ، ليمتنع الفنان عن كل تنسيق للعالم الداخلي (على غرار التصوير الشمسي الذي يمنع من أي تنسيق تشكيلي للعالم الموضوعي) .

ليث شعري هل يكون الاحتذاء الحزفي لاشكال العالم الداخلي والامثال الازادي أو القسري لقوانينه الغفوية ، اصلح حقا للفن من اذعانه لسنن الطبيعة الفيزيائية ؟ ان صح الأمر وجب علينا حيثئذ ان تدمر الفن بعد ذاته للحصول على وثيقة صادقة لا تحريف فيها . وهذا اقرار صريح ، بل هو انصاع دليل على تجاوز الفن وحذار من السقوط في الخطأ الشائع الذي يعتبر رواية « أو ليس » التي وضعها جويس Joyce مستندا علميا ثابتا في موضوع الحوار الداخلي أو حديث النفس . ولكي تتجنب مثل هذه الأفكار الساذجة . حسبك ان تنظر في كل ما احتواه الكتاب من فن ، وكل ما تكلفه الكاتب من جهد ومعاونة (تشهد له مخطوطاته ذات الحبر الملون بالوان شتى وتفتيحها الدائب) .

والحق ان الغوص في عالم الأحداث الداخلية على ما هي عليه ، وسبر الوقائع النفسية النابضة بالحياة (لا كما تطرحها نظريات علم النفس الخاطئة التي لا تقع فيها) والاهتمام بالمسار الواقعي للاحلام والخيال المنشئي للاوهام وحديث النفس ذلك كله اتاح لبعض المدارس ، ولا سيما المدارس الأدبية في غضون الربع الأول من القرن العشرين ان تقوم باستقصاء مدهش لحيز من الواقع لما يستثمر الا قليلا وزود الفن بطاقات جديدة ، مثلما اتاح التصوير الشمسي الفوري طاقات جديدة رفدت فن التصوير في القرن الماضي . ومن هنا نشأت النزعة المسماة بالواقعية الذاتية . وبعد خمسين عاما سوف يعفو الزمن على انصاع وأجمل صفحاتها (ومنها بقلم جويس وكافكا على وجه التحديد) تماما كما عفا على الخيول التي صورها الفنان مورو .

فالأدب والشعر والفنون التشكيلية ليست ملزمة في حقيقة امرها بمحاكاة الواقع الذاتي أو الموضوعي ونقلهما نقلا حرفيا . واذا تحققنا من ان الفنان لا يهدف الى نقل الأشياء نقلا آليا ، بل الى الأيحاء بانطباع صادق واثارة صورة حية أو اليمة في نفس القارىء تهز مشاعره وتنفذ الى شغاف قلبه ، وتكون على نحو خاص ناصعة في حقيقتها التصويرية أو الحميمة ، كان الفن ضروريا ضرورة حاسمة ، بكل ما ينطوي عليه من نظر وتأمل .

قلنا « ناصعة في حقيقتها » . وذلك هو المجال الفني آخر معنى من معاني تلك اللفظة ، واعمقها وأكثرها اصالة .

ونحن لا نرى هنا في الحقيقة ، أي لون من الوان الخضوع لأي عالم كان ، سواء الموضوعي أم الداخلي . المعول عليه فقط هو العالم الفني الذي ابتدعه الأثر ، لانه الأساس . وهو بطبيعة الحال وثيق الصلة بالعالمين الخارجيين عن نطاقه اللذين ندعوها عادة « واقعيين » ونحسبهما كذلك . لكنه وحده فيما حضر ، هو العالم الواقعي بل لعله أكثر واقعية منهما . اذا اعتبرنا الحقيقة الواقعة ميزة أصيلة تتميز بها الكائنات والأشياء ، وليست مجرد وجودها هناك في الخارج . بل ان العالم الفني يكتسي من الواقعية ما يجعله يرمي بتلك الكائنات الماثلة هناك خارج نطاقه ، في وجود غائم مبهم ليقوم مقامها ، أو هو بالاحرى يقوم بشرحها حين يخلقها خلقا جديدا وأفضل مما كانت عليه ، أي انصع دلالة وأشد وقعا في النفوس . وشتان ، بطبيعة الحال ، بين افعال المؤثرات وتكلف الدلالات ، وبين جعل الكائنات مؤثرة حقا ودالة ، وابتداع عالم في غاية التأثير والوفرة ..

ذلك هو المعنى الأخير والنهائي للحقيقة التي قصدنا إليها : الحقيقة بعد ذاتها أو حقيقة الكيان . فلا غرو ان يضطر الفن ، حتى في اقتباسه الحرفي وتلميحه المباشر ، إلى خلق الكائن خلقاً جديداً ، وأفضل مما صنعت الآلهة ، فصار يتميز على أقل تقدير بميزة واحدة وهي أنه ازداد إفصاحاً عن سر وجوده ، وغداً يبلغ تعبيراً عما في نفسه لأنه اكتشف وجوداً . تلك هي حقيقة الكيان أو الحقيقة في جوهرها .

حين يدع الفنان عالمه ، لا بد له من أن يخلط كالبنيان المرصوص وأن يحبك بنائه الهندسي وجملته علاقته ، من حيث يلري أو لا يلري . ولا بد له من أن يضفي بنية على هذه الهندسة وهذه المجموعة من العلاقات . فإذا اردنا ان نسبر مهمة الفن سبراً كاملاً على وجه التقريب ، يتبقى علينا ان نحيط بالهندسة الداخلية للعالم الفني وكيفية انشائه على دعائم اساسية ، وان فلم بالأسباب الفنية لتلك المقومات الداخلية .

عندما اطالع التاريخ القديم وأريد ان اعرف لماذا التقى انطونيو بكليوباترا ، يجب علي ان ألم بسلالة البطالسة والوضع الاجتماعي والاقتصادي في مصر وتطور الجمهورية الرومانية وجميع الملابس التي تضافرت وادت الى هذا اللقاء الطارئ . أما اذا قرأت مسرحية شكسبير « انطوني و كليوباترا » أو تأملت لوحة ماكارت Makart ، فلا بد لي من العناية بالقيمة الدرامية للعلاقة المسرحية بين بعض الشخص ، بوصفها السبب الرئيسي هؤلاء الشخص هم انطونيو وقيصر وايتوباريوس واغريبا ولا اكثي بكليوباترا ، بل اتجاوزها أيضاً الى ايراس وشرميون والعراف والمهرج . ولماذا كان من اللازم لشدة هذا العالم واحتدامه ان تمصف كليوباترا بقلب مارك انطوني حين التقت به أول مرة على

صقعة نهر سننوس فكان « الزورق الذي استقلته كالعرش اللاهب ،
المضطرم على اديم الماء . . . »

هذا السبب الدرامي هو المهيمن خفا على ذلك العالم الفني . فان
سايرته المعطيات التاريخية ، أخذ بها شكبير لانها موالية له . والافاته
يتغاضى عن العالم التاريخي بأسره ، اذ لا حاجة به الى اعادة صنعة
حتى يلقي الالفة كيف يمكن للابداع ان يكون أفضل قليلا ، وابلغ
اثرا ، وأكثر ابانة ، واشد تازما ، وانصح بهاء .

• • •

الفصل السادس والثلاثون

صورة العالم والفني ومحو اليبس

كيف يتيسر لنوع من الموسيقى الداخلية للكائن ان تنفذ الى الفن مع ما يصاحبها من انغام منسجمة خفية ، وتعارض محكم ، وتنقل ظريف ، واصداء حافلة ، واغوار كامنة ومستويات عديدة ، أو بالاختصار ، ان تنفذ الى كل ذلك البناء الجمالي الصرف الذي يؤلف الهيكل الروحي لعالم مشخص ويبدو لنا قائما بذاته . هذا ما ينبغي لنا الآن ان نقول في شأنه بضع كلمات .

ولنأت بمثال لا يكون واسعا جداً ، بل يتناول عالماً محدوداً على جانب قليل من الوضوح والاستقرار ، كما لو اوحى به لحظة شعرية في رواية عابرة . وهو مثال معروف . ونعني به قصيدة مالا رمية Mallarme الشهيرة التي نقلوها بنصها الكامل (فقد لا يكون الديوان في متناول يد القارئ) . يقول الشاعر .

غصة العذاب رفعت عقيق اظفارها الخالصة قربانا للسماء

واذكت في وسط الليل ، وكأنها عمود من نار

احلاما مسائية تلهبها شمس الأصيل
ولا يضم رمادها وعاء

على الاثاث في الحجرة الخاوية خلت القوارير
واقفر المكان من كل آنية تلوي بفراغها
(فقد ذهب رب البيت يستقي الدمع من ماء الجحيم
بتلك الاداة الفريدة التي يزهو بها العدم)

قرب النافذة الرائية الى الشمال
أحضر شفاع من الابريز متقلبا في احضان الحجرة
فهوى حيوان بناره على حورية البحر

فبدت ثاوية في عريها فوق اديم المرأة .
بينما توهجت على صفحة الهجران حبيسة اطارها
سبح نجوم تعزف الحانها من السماء .

وهذا عالم على جانب من الغموض ، كما قلنا . معالم ضيقة محدودة ،
اقرب الى الخواء منه الى الامتلاء . تجلت فيه مهابة اللغز ، والأغوار
المبهمة ، أكثر من رحابة الأبعاد المترامية في المكان والزمان أو وفرة
الكائنات . غرفة غشاها الظلام وسر دار موحشة خفت بالذكريات
فقط . لا يقطن فيها سوى الشاعر (ان جاز افتراضه حيا برزق ، بل
لمله لا يملو ان يكون مجرد شاهد مطلق على عذاب الوحدة) . وهو ،

الى هذا ، عالم مغلق على ذاته اغلاقاً مزدوجاً : من جهة قلة عناصره المرئية الراهنة والمعطيات التي امكن جردهما ، ومن جهة ثانية الأخلاق الصارم لا طراد الفاظه وأبياته ولن نعني بهذا السبب الأخير ، مع ان موسيقاه الدقيقة الحاسمة والمتناغمة ذات شأن بالغ في كيفية العرض ترى ما هي هنسة هذا العالم ؟ ليست الحجرة الليلية المقفلة والمهجورة سوى إحدى المعطيات البسيطة ، أو هي الموضوع الحسي الملموس . وإذا تمسنا البنية الأساسية وجدنا في الحال محورين متقاطعين ، على أقل تقدير ، من علاقات التعارض الدال ، يوفران البعد أو الامتداد الوجودي للقصيدة . أحدهما مرئي تستعرضه العين ويمتد على الثنائية المؤلفة من الظلمة والنور : من جهة أولى ظلال ساجية في غرفة خاوية شملت الكون تقريباً ، ومن جهة ثانية النقاط الضوئية السبع لبنات نعش التي لم تدرك مباشرة من النافذة بل انعكست في صفحة المرأة . هذا بالقياس إلى الرؤية . أما البنية الرئيسية المتينة فقد قامت ، بصورة أعمق ، على ثنائية الغياب والحضور ، والتناقض بين المهجران الراهن وأطراف الغائبين الذين يهيمون خفية في تلك الحجرات الفارغة . هذا إلى جملة العناصر المتوسطة التي تشغل المسافة الخالصة والفاصلة بين قطبي المحورين ، المذكورين ، من عناصر مرئية : مثل شكل الأثاث في الظلمة الغاشية ولون الذهب القاتم على إطار المرأة وبعض المعطيات وانمكاساتها ، وعناصر وجودية : كحلم اليقظة المنبعث من غصة العذاب والخيال ولاسيما التذكر الذي هو الوسيط الأساسي وكذلك رمزه ، أي تلك الرؤية الوهمية التي تمثلت صورة احتفظت بها المرأة وانبعثت من جديد على نحو غامض للسيدة الغائبة التي « غمرت قديماً خطيئة جمالها في

أحضان المرأة . . وهي الآن عارية ، وغالباً ما راود طيفها أحلام الشاعر .
وقد تجدد في هذا الصدد تقييماً ثرياً للشاعر في موضع آخر من مؤلفاته .

وقد رأينا سابقاً ، فيما نذكر ، هذه العمليات الإنشائية ، ونفس
الموضوعات الهندسية الخالصة ، وذات العلاقات الأساسية المطروحة -
من تعارض وتوسط وتكرار الخ . . . عندما نظرنا في نشأة عالم مصغر
مثل اللحن الموسيقي . كما عثرنا عليها في مجال آخر مثل انسجام الألوان .
معناه أننا نجد في تلك الموسيقى الشاملة ، أي موسيقا الكائن التي يفضلها
تبنى وتنسق العوالم المنشأة جمالياً . نقول : إننا نجد في هذه الموسيقى
العمليات الكبرى ذاتها التي يمارسها الفكر الصرف أثناء نشاطه ، وأجرائه
الأساسية أي أهم ما يقوم به من أفعال وجدانية تبذل العالم الفني وتدعمه .
هذه العناصر الروحية التي يقوم عليها الكائن ، هي مجرد أشكال . لكنها
ليست الشكل المغلق الخلاق ، بل يبني وينشئ ويفتح للواقع . وهي
أشكال أساسية ، أي أنها أكثر بساطة ، وأشد سلطاناً وأعظم إبداعاً
من غيرها . تلك هي المقولات البناء الجوهرية التي تحكم بالانسجام
الخلاق وتؤلف الفن الصرف . وهذا العالم الذي يوجد به الشاعر ، على
رहाفته ودقته ، عالم كامل مستوفي بكل معنى الكلمة - يتمتع بحضور
قوي ووجود نهائي مستقر (كموضوع فني) لأنه يتطوّر على موسيقا
شاملة تسبق عايه روعته وكيانه المكثف ، وكذلك جزائمه وانسجامه .
إنها قرعة النغم تقوم بنفسها بفضل كمالها وتكتفي بذاتها .

لأنريد إرهاب القاريء والتعرض لنوع من التعصب الفكري الذي
يمنح بنا إلى الاستشهاد بالعديد من العوالم الشعرية والقيام بتشريح هندستها
تشریحاً ضافياً (وقد يكون بعضها رجباً واسعاً ، أو قليل الوضوح

والاستقرار) . حسبنا أن ندرس بعض المقولات الشاملة على سبيل المثال ، ومن وجهة نظر علم الجمال المقارن ، علماً بأننا تناولناها بالتفصيل في كتاب آخر وأنعمنا النظر فيها أكثر مما ينبغي لنا في هذا المجال . لكن هناك اعتباراً معيناً قد يساعد القارئ على إدراك أهميتها بسبب علاقتها ببعض المفردات المعروفة فيما نصدر من أحكام جمالية .

فالمقولات الهندسية البناءة هي أصنى مما يستخدمه الفن في طاقته المبدعة وهي ماثلة جميعاً وعلى قدر متفاوت في كل أثر فني ، لكنها لا تتمتع فيه بنفس الأهمية النسبية ولا تعمل فيه بنفس الشدة .

ومن السهل أن تلاحظ أن الصفات الجمالية المتداولة ، كالجميل والرائع واللطيف والفاجع وما إلى ذلك ، إنما تتعلق أساساً بهذه النسبة الهندسية أو هذا التأثير الذي تحدثه مختلف المقولات الهندسية البناءة على نحو متفاوت من الشدة .

وتشير هذه المفردات إلى « قيم » كما تشير إلى خصائص أسلوبية . وهي عبارة عن تقدير عام (أو جامع شامل) لا يخلو من الغموض ، وأقرب إلى العاطفة منها إلى الفكر . أو هي تعبير مجمل للانعكاس النفسي الذي يسفر عنه التأثير الكلي الناجم عن بناء فني عميق الغور يشمل على حد قول سيبوتزا ، « أطراف عالم بأسره » . وواضح أن جميع تلك المفردات تمتدح نجاحاً فنياً معيناً ، ولا تدل واحدة منها دلالة صريحة على غاية منشودة . وسائر قطاعات الدائرة الجمالية مشروعة على حد سواء وتستطيع جميعاً توجيه العمل الفني . لكننا إذا حاولنا تقصي أسباب الفروق بينها ، وجدنا بسهولة أن أهم هذه الأسباب ترجع إلى التأثير المختلف أو النسبة المتحولة للوظائف الهندسية الكبرى التي أتينا على ذكرها .

فلا ريب أن القيمة الفاجعة تميز عالماً تفاقمت فيه مقولة التعارض بصورة أساسية وإلى أقصى درجة ممكنة فكانت العلاقة السائدة المستبعدة . أي أنها أولاً روح العالم المذكور والمحور الأساسي الذي تعتمد عليه أبعاده الفنية العميقة . ففي « بروميتيوس المكبّل » يدور عالم اسخيليوس في جوهره حول التعارض بين العالمين الإلهي والبشري ، الذي بلغ حد التناحر البالغ والعميق في المصالح ، ولو لم يكن الإنسان ماثلاً فيه إلا بالنيابة ، ولأن بروميتيوس العملاق إنما يكفر عن عطفه على الإنسان (وقد وجدنا التعارض نفسه في العلاقة بين القرار والصادحة في الموسيقى) . وفي عالم « اوديب الملك » العمود الفقري هو التواجج جنباً إلى جنب في دخيلة الإنسان للجريمة الواقعية الواردة من الخارج بد والبراءة الداخلية المتواصلة بسبب جهله . ثانياً ، تنحدر القيمة المفجعة أيضاً وعلى نحو أخص من أن التعارض يظل كاملاً ، لانخف وطأته ولايزول أثره ولا يمكن كتمانها ، بل لاسبيل إلى إدخال عنصر الوساطة فيه . فلا تملك أية علاقة بنوية أخرى أن توازنه أو تلطف من حدته .

وإذا تحولنا ، على العكس من ذلك ، إلى قيمة « اللطف » (كما في قولك اللطف الرباني) ، فلسنا بحاجة إلى الإسهاب لنشرح كيف تنحدر هذه القيمة بكاملها من تفوق مقولة بسيطة . فهي بفضل علاقاتها الشاملة وتحولها الدائب من طرف إلى آخر ، تجعلنا نتناسى التعارض الأصلي وإن كانت تفرض وجوده . وهذا ما يبرع به (أكثر من الحب الموفق أو المظفر ، تلك القوة القاهرة) الشعور بالأمل أو « بفردوس موعود » - كله براءة ووداعة مما تميزت به العوالم الناعمة التي طبعت بطابع اللطف وحيث تبوّأت الوساطة مكان الصدارة في هندسة بنائها .

ولنتف قليلاً عند هذه النقطة الدقيقة . ذكرنا قبل حين لفظة الوديع ،
بم تختلف هذه القيمة عن قيمة « اللطف » ؟ وجه الخلاف بينهما هو
أن مقولة التعارض في حالة « اللطف » ، شديدة متواصلة لكنها تدل
بقوة أعظم أو يغفر لها بفضل التأثير الفني الغالب « للوساطة » . وهذا
ما يؤلف في الحقيقة « بأس اللطف » وعنفوانه « وهي القوة التي نوه
بها كتاب جميل وضعه السيد باييه Bouyer وقال فيه كل شيء ، لكنه
لم يتعرض لأولية الأثر البنوي الذي كان اللطف إحدى ظواهره
الجمالية ، أو جانبه الانفعالي الجامع العاطفي والترتب ، في قراره أمره ،
على ذلك التفاعل الكثيف والنسيبي بين المقولات الفنية البدائية الحقة .

أما قيمة « الوداعة » فلعلها تنحدر من ضعف أساسي للتعارض
واقباض البعد الممنوح للعمل الفني على هذا المحور الذي يضارب قطباه
تقارباً شديداً ، فلا تفصلهما إلا مسافة قصيرة مع تدافع قليل العنف
(وهو في الواقع طابع سلمي) أكثر من خضوع التعارض جمالياً لمقولات
أخرى أوفر نشاطاً وأعظم سلطاناً في العالم الفني المطروح . أشبه شيء
بساعات الصباح التي تغشاها غلالة من الضباب المشرق على ضفاف
الأنهار يكون فيها الظل مضيئاً ، والضوء ظليلاً ، أو أشبه بتلك الاومات
الأخلاقية التي تتكرر فيها البراءة وتختلط بخطيئة ليست بذي بال ،
كما في « الأدب النسائي » .

ومن العبث أيضاً أن نسهب في الدور الواضح جداً الذي تؤديه
سيطرة « الاعتصار » الهندسي المعماري وانطلاقه الدينامي نحو الروعة
والسمو . وكذلك لانريد الإسهاب في مفهوم خاص بعض الشيء بمقولة
« الجمال » الذي يعني ، على العكس ، التوازن والتناظر وتحكم مقولة

« الترداد redoublement » (كما في التوافق المغلق دو مي صول دو أو التوافق المفتوح دو مي صول سي يمول) . على أننا نستطيع القول في مقولة الجمال بأوسع معانيها وأجزأها ، إنها لا تنسم بغلبة فنية لأية قوة هندسية بناءة بل بتعادل هذه القوى وانتظامها المنسجم .

ثم إن شرح مختلف المقولات الجمالية المتفاعلة مع بعضها ، بقولنا إن إحدى المقولات البنيوية للفن الخالص قد تغلبت على غيرها صراحة في البناء العام ، هو شرح لا يخلو من الحشونة والعنف تقريباً . لأنه يرجع على وجه الضبط إلى تلك القيم الدافعة الشهيرة التي تنسبها إحدى التقاليد الجمالية إلى القطاعات البارزة فقط والمبسطة أكثر من غيرها في الدائرة الجمالية . وترد هذه القطاعات عامة في ترتيب دوري كمايلي : الجميل والرائع والمفجع والمزلي واللطيف والحسن . ثم نعود ثانية إلى الجميل . ولا مانع من ذلك ، إنما ينبغي ألا ننسى بأن هذه المقولات هي أهم المقولات وأوضحها في منظومة دائرية تستطيع في الحقيقة أن تتنوع إلى ما لانهاية . بين كل من القطاعات المذكورة قد تأتي مقولات أخرى متوسطة لعلها تكون أشد ارهاقاً وطرافة وفتنة ، لتحل مكانها في تلك المجموعة . مشيرة إلى نسب هندسية ألطف وأدق من الهندسة الوجودية التي تعبر عنها تلك المقولات تعبيراً اجمالياً . ولنقم بتعداد قطاعات دائرة ثانية تنحرف عن الأولى بزاوية ما . وهي : الجزل والمثير والبطولي والساحر والشعري والتصويري . فكل من هذه المقولات مغاير قليلاً للمقولات السابقة : لنقارن الجميل والجزل ، الرائع ، والمثير ، المفجع ، والبطولي ، المزلي ، والساحر ، واللطيف ، والشعري ، الحسن ، والتصويري . لعلك وجدت القطاعات الأخيرة أقل صراحة وبساطة ووضوحاً .

لكنها أطرف وأطيب مذاقاً وقد تستجيب لطابع « الغرابة » الذي كلف به الشاعر بودلير . أو طابع الحركة الدينامية مع نبرة وانطلاق أشد . وهناك ألوف من الفوارق الدقيقة التي لاحصر لها تستطيع أن تتخذ سبيلها إلى قطاعات أخرى كما تقتضي معايرة نادرة . ونسبة دقيقة في هندسة العمل الفني .

لنقف قليلاً عند أحد هذه الفوارق الدقيقة . لقد ذكرنا لفظة « الشعري » وهي خليقة باتباعتها .

إنها تشير هنا إلى سمة عامة في التقويم الجمالي ، وإلى الطابع الاتفعالي المترتب على هندسة وجدانية شاملة . لكنها تشير أيضاً ، فيما يبدو إلى ملائمة بينها وبين أحد الفنون .

ومنذ قليل ، قمنا بتحليل عالم أنشأته إحدى القصائد . ووجدنا متعته الفنية في بنائه الخفي وفي شبكة العلاقات الوجدانية التي استنتت إليها مختلف الوقائع المعروضة لتؤدي فيها وظيفة أشبه بالوظيفة الموسيقية . ورب قائل يقول : « كل ما يعنني أمره هو أن أعرف هل يكون العالم المشار إليه « شعرياً » بهذه الوسيلة أو بأخرى ، ولماذا ؟ »

والسؤال مضلل أو أسيء طرحه ، إذ يتفق في معظم الأحيان لمن يعنى بهذه المسألة أن يتلاعب بدلالي اللفظة ، فتنتقل إحدى الدالتين إلى الأخرى بالعنوى وتمازجها .

فاذا أردنا بلفظة « الشعري » معنى الطابع العاطفي تهريراً الذي يتسم به المظهر العام للعالم الفني المذكور ، انفصلت الكلمة حيثئذ عن الفن النوعي للشاعر . فكان بوسعك أن تجد هذا الجو الشعري في إحدى

الروايات أو اللوحات أو التماثيل . كما يمكنك أن تجد طابعاً روائياً خارج الرواية ، وطابعاً ينائياً فخماً خارج البناء وهكذا دواليك . ولك أن تدرج هذه السمات داخل الدائرة الجمالية بحيث يأتي الطابع الشعري إلى جانب الطابع الوديع وان بدا أكثر نزوعاً إلى الخيال والأحلام والحنان أيضاً ، وأقل عنوبة منه . ويكون الطابع الروائي أقرب إلى التصويري وان بدا أقل منه دقة من الناحية المرنية وأقل تنوعاً ، لكنه أشد وقعاً في النفس ، وأقرب إلى الطابع المثير مع درجة أدنى من العنف . ويكون الطابع الفخم أقرب إلى الخزل لكنه أفضل توازناً في هندسته وأقرب إلى التشكيل ، والانسجام . وحيث أننا لسنا ملزمين باعتبار الطابع « الشعري » وفقاً على الشعر . يقول هوغو : « جميع هذه القطاعات مباحة للعقري » فكان من حقه أن يطبع أعماله بطابع الجزالة والاثارة والطرافة والبطولة والنوومة على حد سواء .

ومن سذاجة الرأي أن نقصر فن الشعر على ما يسمى الطابع « الشعري » وان نقيده بعالم « شعري » (بهذا المعنى الخاص) فلا يتجاوزه ، وبالتالي نستهن بصيدة « الجيفة لبودلير ، أو « تقليد القمل » لرامبو بدعوى أن الموضوع ليس شعرياً ، كما نستهن الشعر الملحمي والهجائي والسياسي والاجتماعي مثل « جحيم » دانتى ، و « المदन الاخطبوطية » لفرهاردن ، و « يوم الميعاد » لهوغو . والآيات اللاتينية التي نظمها برنولي Bernoulli في الهندسة وحساب الاحتمالات ، لأن ذلك كله لا يستجيب لمستلزمات عالم شعري يزخر بالحدائق الغناء والغابات والبحيرات ، ووجوه الحسان وأشعة القمر الوانبة الشجية ، وغلالة الضباب في ساعات

الصباح ، فضلاً عن الرياحين وأطيار العندليب وكل ما اشتملت عليه
ميتولوجيا اليونان ومقاطعة بريتانيا من قصص وأساطير . وبذلك
يمتنع الشاعر امتناعاً تاماً عن التصدي لكل ما يمت بصلة إلى الطائرات
والسيارات ومداحن المصانع والقصاحة والمفاهيم المجردة أو الموضوعات
الدارجة اليومية .

ولكن لا يجوز لنا أن نسرف في القول . ومن الخطأ طبعاً أن نصنف
الأشياء الواحد بعد الآخر ، فنجعل فريقاً منها في العالم الشعري ، وفريقاً
خارج نطاقه . فليس العالم الفني « شعرياً » حين يستخدم كل شيء من
الأشياء المذكورة ، بل بفضل جملة من العلاقات نجدها فيه . وبهذا
المعنى يطبع العالم الفني بطابع « شعري » إذا انطوى في مجموعه على جميع
العلاقات اللازمة لبناء عالم شامل مع ترجيح خفيف للمقولات « اللطيفة »
(كالوساطة والأصداة الناجمة عن الترداد) على المقولات الحادة « القاسية »
(كالتعارض) . مثلما ينطوي أيضاً على تأثير واضح لمقولة « الانشقاق »
والانطلاق الدينامي الذي ينقل مركز العالم الفني في حركة تتجه نحو
العلاء والتجاوز ، إلى حدود بعيدة ليس إلى بلوغها من سبيل ، متقياً كل
منظومة مغلقة على ذاتها انغلاقاً واضحاً ، حتى تبعث الحياة في مجموعه
بوحى من نداء أو شوق غامض خفي (على أن تؤدي هذه المقولة غرضها
بلطف واستشعار وحنين ، فلا تنقاد للتوفز الجريء والهزة العنيفة ، مما
يسوقنا حينئذ إلى الطابع الغنائي المثير) .

وبذلك لا يصبح لنا أن نرؤ مثل هذا الانسجام إلى الشعر فقط ،
ولا أن نلزمه به دون غيره . والحق أن كل عالم خليق بأن يبعث إلى

الوجود في نطق الشعر شريطة أن يكون ، على نحو ما ، جديراً بهذا الوجود . وتلك هي المسألة الفنية الوحيدة بالمعنى الصحيح .

وما هو الاهام الحق أن لم يكن ذلك الشعور بأن هناك عالماً يستحق الشئ ويقتضي من الانسان أن ينلر له نفسه كاملة ويأخله بيده حتى يخرجة إلى حيز الوجود ؟ فاذا لاح للفنان عالم ممكن يطالبه بالحياة عن جدارة واستحقاق ويستحثه حتى يعينه على الظفر بملك الكيان ، المهم هو أن يتميز ذلك العالم فعلاً بالأصالة والقدرة على فرض ذاته ، والأهمية، والطاقة على «حضور» كيف ناصح مثير في أبعاد كيفية لا متناهية ، ليحتل مكانته المرتقة في عالم الكائنات (ولولاه لظلت ناقصة خاوية محلياً) ، وفي دنيا الميول والتزعجات التي تؤلف في جملتها الحق في الوجود ، ويقاس هذا الحق الاخير على قدر نصيبه من الكمال .

وهذا العالم الممكن الذي ينشد فناناً مبدعاً ، قد يكون مثيراً أو لطيفاً، عاطفياً أو مأساوياً ، حزناً أو بهيجاً ، أو يكون مؤلفاً روائياً أو درامياً، وإذا كان فناناً ، أن يصير مصوراً روائياً أو درامياً ، تبعاً لما يقتضيه الابداع .

ويحق له بطبيعة الحال أن يختبر مواهبه وطاقاته وأنواقه والمناسبات السانحة حتى إذا أقبلت الفكرة ، كان على الفنان أن يسر أغوارها ويتلمس مصيرها الفني ويتقصى أفضل الأسباب المؤدية إلى كمالها وتألقها الساطع . هل تصلح للرواية أم للمسرح أم للقصيدة ؟ ويختلف الجواب باختلاف الظروف والأحوال . فهو جواب خاص متفرد تفرد العمل الفني الواجب انشاؤه ويمثل ما يكون عليه عمل المرئي الذي يتولى توجيهه

الطفل . أي أن هناك ضرباً من « التوجيه المهني » المتعلق بالأثر الفني يستخلص من التحقيق اليقظ في إمكاناته الخاصة أو الفردية كما قلنا .

ولا يقولون قائل : الأمر في غاية السهولة ، فان تبين العمل المراد انشاؤه روائياً أو شعرياً أو درامياً أو تصويرياً ، فليكن تبعاً لذلك رواية أو قصيدة أو مسرحاً أو لوحة أو بناء هندسياً . الحق أن الأمر ليس بمثل تلك البساطة . وقد تكون هناك متعة خاصة ، لو عولجت معطيات درامية في نطاق التصوير (كما فعل دولاكروا في معظم لوحاته) ومعطيات فخمة في نطاق النحت ، ومعطيات تصويرية في مجال الشعر ، أو بالاختصار ، لو كان الطابع العاطفي للموضوع مخالفاً لأسلوب صياغته الحسية . مثل هذا التناقض من شأنه أن ينحس أحياناً جوهر الواقع المطروح بالذات ، أكثر مما لو أسند الموضوع الشعري إلى الشعر (أو الدرامي إلى المسرح) اسناداً مباشراً سريعاً وآلياً بعض الشيء . فمسرحية « بروميتيوس المكبّل » ، وإن كانت مفجعة في جوهرها ، إلا أنها في نظر القارئ المعاصر على أقل تقدير ، أقرب إلى القصيدة الغنائية ، منها إلى المأساة إذ لا تضيف الخاتمة شيئاً جديداً . لكنها أفادت من الصياغة المسرحية . وجعلتنا نتذوق الوضع بطابعه السكوني تنوفاً أفضل . هل نأخذ على قصيدة « جوسلان » (لامازين) طابعها الروائي الخميم ؟ فذلك موطن السحر والطرافة فيها . أم نغيب على تصاوير كنيسة « سكستين » أنها أقرب إلى النحت ؟ خلاصة فكرتنا ان المصير الفني للعمل لا يمكن تحديده بمظهره العاطفي ، فهناك حسابات أدق تتدخل بحرية أعظم ، ولا يحسم أمره ما لم تحتضنه روح الفنان المبدع زمناً طويلاً ، ويقع في أعماق عبقريته .

وسواء كانت العلاقة بين طابع الموضوع وصيغته الفنية وفاقاً أم تناقضاً ، فقد تحشر فيها أيضاً ملابسات تتصل بعادات القوم ومشاربهم خلال فترة من الزمن . ربما كان القراء ، في حقبة ما ، أميل إلى الموضوعات التصويرية الفكاهية تقريباً ، وربما آثروا في حقبة ثانية موضوعات روائية عاطفية ، وقد يجنحون في حقبة ثالثة إلى الشعر الغنائي قبل كل شيء فلا يتنوقون اللون الملحمي إلا لماماً . ولا غرابة في ذلك ، لأن مثل هذه الأمور لا تناط فقط بأسباب الفن الشاملة واللازمة التي تتيح جميع الصيغ ، بل هي أيضاً رهينة بالظروف التي يستعين بها الأثر الفني حتى يسلك في بيئة تاريخية محددة (وربما دعاها مالبرانس : الأسباب الظرفية) .

والأمر بالمثل فيما يتصل بالموقف الشخصي الذي يقفه الفنان من العمل الذي ينوي انشاءه ، أو العمل الذي يطالب بحقه في الوجود . ونحن نجزم هنا بوجود التزام ميثاقيزيائي وشبه أخلاقي يلتزمه الفنان بوصفه انساناً مبدعاً . هذا العالم الذي لا سبيل له إلى إنكار حقه في الوجود ، على الفنان أن يأخذ بيده لهذا السبب بالذات حتى يستقيم كائنًا مستوفى . ولكن يحق له أيضاً أن يتدبر أمره ، ويقدم الأهم على المهم ويتنزه المناسبة السانحة . الفن « صعب وطويل سلمه » والحياة قصيرة . ومن هو الفنان المبدع الذي لم يعان تلك الأزمات النفسية العنيفة التي تبرز وحدها سمو الفن وقيمه الاخلاقية ، وذلك الخيار المطروح بين عدة امكانيات وعدة أعمال تعرض له وتزدحم بأبواب الوجود تلك التي يفتحها الفنان أو يغلقها بمشيئته ؟ وما قولك فيما نكابذ من مشاعر الألم والحزن أمام العمل الجميل الرائع الذي يستحق جهدنا كاملاً ، ويرفع

من شأننا أو يذبح الهدوء والسكينة في قلوبنا ، بوصفنا مبدعين له . ولكن من لنا بالوقت أو بالقوة أيضاً في سبيل استيفائه ، ونحن نوزح تحت وطأة شواغل أقل شأنًا ، لا نملك التفاوضي عنها ، قبل أن يتفتح ذلك الكيان الناشئ . تفتحاً كاملاً ، فإذا أبى عليه قصورنا أعظم حق لموهو حقه في الوجود — فلا غرو أن نشعر بالاثم تجاه هذا الكائن الخلق بالوجود ولاسيما أننا وحدنا قادرون على أن نسوقه اليه . وربما كان هذا الحق أشد صلابة ورسوخاً ، حين نغني الالياذة أو بروميتيوس أو «العاصفة» (شكسبير) أو لوحة « الحب الديني والحب الدنيوي » (تيسانو) أو « روعة الاصيل » (بودلير) مما لو عينا تلك العاصفة العابرة التي نزلت بشمال الاطلسي أول أمس ، أو تلك الشمس الغاربة غدا على قرية من القرى ، أو هذا أو ذاك ممن نعرف من الناس ، بل العالم كله الذي يشتمل عليهم . وهل يجزئ أحد على القول بأن بروميتيوس و « روعة الأصيل » لا يبران من بعض الوجوده وجود الانسان أكثر ما يبرره وجوده الفيزيائي في هذا الكون المادي ؟

وبعد ، فان مقولات « الجميل » و « الرائع » و « اللطيف » و « المفعج » الخ . . . التي يقوم عليها التقدير الجمالي الشامل ، هي مفاهيم كلية ، وصفات عامة تصف ، في شيء من الغموض ، المظهر الشامل للعالم الفني ولا سيما من الناحية العاطفية . وهي مقبولة جميعاً في الفن ، ويحق لكل فرع من فروعها أن يطمح اليها عند نجاحه . والذي تعبر عنه جملة هو لون من الانسجام ، ماهيته العميقة بنيوية ، ذات نسب عميقة ومتشعبة تشعب اللحن الموسيقي المتوافق . أما نغماتها الحقيقية التي تؤلف كيانها الوجودي الحميم الفعال . فهي المقولات البناءة ، وتفاعل هذه

المقولات داخل العمل الفني هو الفعل الحقيقي المباشر الذي ينشئ الفن..
والغاية من هذا كله ، ابتداء عالم يتطلع إلى مزيد من الروعة والتكامل
والوجود المكتشف الذي هو أنصع من أي وجود آخر لم تكتب له تلك
النغمة أو تلك الطاقة أو تلك الفتنة بفضل الفن . والفني يتلمسه الفن
دائماً وبصورة أساسية هو الوجود الشامخ ولو لعالم متناه في دقته وصغره
أو كان مبهماً غامضاً يتراءى في ومضة عابرة ويظفر به في التحفة الفنية
التي تعتبر ماثرة ، ونصراً مجيداً .

لذلك استحق الفن ان يسمى خلافاً مبدعاً ، وما هو الخلق أو
الابتداء ان لم يكن منح بالوجود ؟

ولنتنبه إلى الوجه المقابل من الأمر وهو أن الشروط التي يوجه الفن
إليها واجبة حصراً على كل امتلاك صحيح للوجود فلا تحسب أنك قادر
على الوجود أنت بالذات بغير فن ، وبغير أن تجعل من نفسك ما يشبه
الغرر الفنية ، بفضل الانسجام والنظام ، والعمق الوفير والتجارب
اللامتناهي مع غاية مفارقة . . .

. . .

الفصل السابع والثلاثون

مثال علم البنية التكوينية.

فرازة النظر

(كل عمل من أعمال الفن التشخيصي يطرح ، كما قلنا ، علماً بأسره . وهو ، في الحقيقة ، عالم مصغر ، ويكون معظمه مضمراً ، وما يقال في شأنه صراحة أقل مما يبقى ضمناً مستتراً . ولعل هذا العنصر الضمني المستتر هو الذي يضيف على المجموع مذاقه العذب وعمقه السحيق . وما دام هذا المجموع يؤلف كلاً عضوياً منسجماً فلا بد من افتراض أمر ما في المسافات الفاصلة حيث لا يبدو شيء للعيان . لأن الانطلاق المزدوج لبناء القبة يستوجب الحجر الذي يلقاها ويتوجها ، كما أن الفرازة التي بوشر بها تستلزم ركيزة وأرضاً تستقر عليهما . ولا نستطيع شرح هذا العنصر المستتر واللازم بكامله ، إلا بفضل دقة انسياب الحركة وصفائها الهندسي ، فلا غرو أن ترتبط فتنة العالم المطروح الواقعية ، وأن يتعلق ثراؤه تعلقاً شديداً ببنائه الوجداني كلما ازداد إيجازاً في مظاهره السافرة الصريحة . فإذا عرض علينا روائي مثل بالزاك أو جول رومان Romain حشداً هائلاً من الشخصيات فانا لا نباحك طويلاً في التوقيت والتسلسل والأحداث ، فالحضور الحسي للأشياء والكائنات هو وحده الذي يعني بالمراد ، أو يكون أشد تأثيراً من غيره ،

حتى اذا توفرت لنا بعض نقاط الاستناد (ستندال مثلاً) لا يوافينا صراحة بأن فابريس هو ابن الضابط روبري (كان علينا تحديد التوقيت والاحتمالات ولا مناص من دقة الحساب كيلا يكون هناك مجال للشك في هذه الأمور .

والأمر بالمثل فيما يتصل بالديكور . وأول اخراج لمسرحية «السيد» (كورناي) يطلعنا دفعة واحدة على ساحة المدينة والرواق وعتبة القصر وحذر الفتاة شيمين وحديقة الأميرة ، ولسنا نجادل في دقة احتمال هذا التصميم . لكن السيدة لافاييت في روايتها «أميرة كليف» Prin cesse de cleves - تضمن علينا بتفاصيل الديكور (مثل مقصورة كولومبيه coulommiers وحديقة الأزهار وممشى الصفصاف على ضفاف البلندول) فيصبح من الضرورة بمكان أن يكون بين أيدينا التركيب الطبوغرافي الدقيق المحتمل والمضمر الذي يجمع ذلك كله في واقع ضمني .

ومن باب أولى ، حين تتجاوز التنظيم الطبيعي الذي ما يزال فيزيائياً ، وتعتصدي للهندسة الوجدانية أو الروحية التي نعالجها هنا ، والتي تؤلف روح العالم الفني ، ومعدنه الاصيل ، بكل معنى الكلمة .

من أهم العلاقات الهندسية التي يعتمد عليها هذا العالم هو ما اسميناه بزلوية النظر في نقطة الاشراف وهي العلاقة الوحيدة التي نفرد لها هذا الفصل .

يقول اتباع القينومولوجيا بعمق (وان سبقهم الى ذلك علماء الجمال) ان كل عالم يشاهد من الناحية المورفولوجية ، يفترض وجوده ضمناً ويفرض عليه .

وفي هذه النقطة بالذات ، يتيح لنا علم الجمال الوقوف على أمور ثابتة لا مرية فيها .

لنفرض أحد التماثيل . فهناك ، كما نعلم ، حسبلت كثيرة لا بد من اجرائها مسبقا حتى يتكيف التمثال حسب الموقع الطبيعي للمشاهد . وسواء صنع التمثال ليراه الناظر من الأسفل الى الأعلى ، من نقطة منخفضة جداً ، أو من جميع جوانبه (كتمثال « القديس جرجس » للتحفات فريميه) ، أو من زاوية مائلة وهو في صعود ومن واجهته فقط كتمثال ميكلائنجلو « النهار » (بحيث لم يحدد تحديدا دقيقا أسفل الوجه وأعلى الذراع المتواريان عن الأبصار) ، وسواء أعد التمثال اعدادا بارعا (كتمثال ساموتراس) الذي يقدم لنا أية زاوية متعة جديدة وتنوعا مستمرا - في هذه الحالات جميعا ، يدور البحث دائما حول زاوية النظر التمييزية ويتحدد الناظر قبل كل شيء ، أو المشاهد الرئيسي الذي يفترضه العمل الفني ضمنا . بكونه عينا تسدد بصرها من نقطة ما في عالم المكان .

وقل مثل هذا في هندسة العمارة . بيد ان الفارق هنا هو ان مختلف المواقع التي يقف فيها الناظر قد جمعت بعضها الى بعض تبعا لمنطق تجواله وممتعة الجمالية (كما هي الحال أيضاً في فن تنسيق الحدائق) . وزوايا النظر المتنوعة والمتعاقبة حتما ، هي التي تنسّق المشهد تنسيقا اشبه بالملودي أو التابع الموسيقي الرخيم . ينشأ عن ذلك كله اعجاب الناظر ودهشته وشعوره بالراحة أو الانجذاب ، ورغبته في مواصلة السير أو الوقوف الحالم . يتقرر هذا في اوضاع المشاهد المتعاقبة ، كما ينظم تنظيميا ايقاعيا . لم يعد الناظر هنا مجرد عين ترى ، انما هو انسان يطوف بالمكان ، أو هو قلب يهتز للجمال . فكان مضمونه النفسي أوفر واشمل .

وكنّا قد رأينا في مجال الموسيقى والرقص والفنون المسماة بالفنون الزمانية ان القاعدة البنيوية المطردة هي انزلاق نقطة « الانا » واستحالة التزامن بين المشاهد والعمل الفني بكامله .

والطريف في فن التصوير انه يضع الناظر في منتصف الطريق بين الرؤية الواقعية الفيزيائية وبين الرؤية الروحية . فقد يقول احدهم في لوحة رافائيل « هليودور طريد المعبد » ان زاوية النظر هي الموقع الفيزيائي الذي ينبغي للناظر ان يقف فيه حتى يبدو له منظور البناء صحيحا مستوفى . ولا يخلو هذا الرأي من خطئ وسداجة . اذ يخيل اليه ان الفنان شاهد الحادثة فعلا ووقف في مكان ما ، من قبيل المصادفة ، حتى يرى الأشياء على هذا النحو . وما علينا ، نحن المشاهدين ، الا ان نتلمس المكان المذكور ونقف فيه . على حين ان المصور قد ابتدع ، على العكس من ذلك ، مشهدا وهميا والتمس له أفضل زاوية للنظر حتى يكون المشهد أجمل مظهرا وأبلغ دلالة وأشد كثافة وفي الوقت نفسه . أكثر انسجاما من الناحية التشكيلية . لقد سعى الى نقطة اشراف مطلقة ، تلازم ذلك العالم المصغر حتى ترقى به الى درجة الكمال . ولا يقف الأمر عند هذا الحد فقط ، بل ان نقطة الاشراف هنا هي داخل اللوحة وخارجها على حد سواء . فنحن الذين نجيل بصرنا فيها ، انما نقف داخل المعبد تحت القبة ، ولا ادل على ذلك من طريقة الاضاءة التي تفترض ازالة الحاجز المواجه من ناحية المدخل ، والذي ازيح فعلا (وان اسقط فقط من الناحية الذهنية) . فالسؤال المطروح حول النقطة التي ينبغي للمرء ان يشاهد منها المنظر ، سؤال فني ، يبت في امره استنادا الى اسباب فنية تتدخل فيها اعتبارات تتعلق بنفسية المشاهد كما تتعلق

بالأهمية التي يجب اعتقادها على الأشياء المطروحة . فالناظر يتغلغل في قلب الحادثة ، ويدعى الى المشاركة في المشهد أو الأنسجام فيه بوصفه شاهداً ، والدخول في اللوحة أو في عالمها حيث يختص له مكان ما ، وينبغي للمشاهد ان يعثر عليه . فيجعل الفنان يتطابق جسماً وروحاً مع ذلك « المشاهد المطلق » الذي يلزم العالم كما تعرضه له اللوحة .

ويزداد الموضوع طرافة ، حين يتحول الى نقطة الاشراف في الأدب . فالرؤية هنا داخلية بحتة ومباشرة الأحداث وجدانية خالصة مما يزيد في أهميتها . وكان النقاد قد اشاروا مثلاً الى المتعة الخالصة التي اكتسبها ادب الضعاليك عندما عرض هذا اللون الروائي بضمير المتكلم « قزمان الفراش » هي التي دشتت هذا الغرف في القرن السابع عشر . والحق ان كل أديب يدرك خطورة مثل هذا القرار حين يعترق انشاء رواية تقوم بكاملها على ضمير المتكلم المنصوص عنه صراحة . وهناك رواية قرار آخر خفي لا يقل عنه خطورة بل ربما كان أدق وأرهف ، حين تعرض الرواية ، أو حين توصف الأشياء كما تبدو لاحد الشخص الحاضرين دون ان يتحدث واحد منهم بضمير المتكلم . وهذا يعني التزام الراوي بالامتناع عن الافضاء الى القاري بكل ما يجهله ذلك الشخص ويترتب على القرار المبدئي المذكور ، ليس فقط قوة العرض و « المحضور » بل أيضاً جميع ما ينطوي عليه عالم الأثر الفني من تنسيق للاضواء والظلال الفكرية ، ما علم من الأمور وما خفي ، ما كان منها مفضلاً تفصيلاً دقيقاً أو ظل خفياً مستترا . حسناً ، في هذا الصدد ، ان نحلل فنيا رواية جيدة حتى نتحقق من كل ما ينبغي للفن ان يتدبره في هذا المقام ، عن علم ودراية ، منذ الاستعانة « بالمذكرات الخيالية » حتى تلك

التحولات المفاجئة بل الملهمة تقريبا التي يكون لها وقع طريف مستجدتي بعض المؤلفات المحصورة من رواية « الفتاة الخضراء » حتى رواية « اوليس » الممول عليه في هذا النوع من التدبير (سواء كان واحيا أو ما اشبه) ان يتوصل الكاتب الى الوسيلة المثلى التي يكسب فيها موضوع القول حسب نقطة الاشراف ، أعظم اشراق ممكن واطرف بيان ، محافظا على صدقه واصالته ، ومتجليا للنهن القارىء جلاء ناصعا .

واغنيك من الاسهاب في هذه الأمور التي عالجتها في كتاب آخر ، كما اسلفت (انظر كتابي : الابداع الفلسفي) . وقد اوردت قبل قليل قصيدة للشاعر مالا رمية ونوهت بالمكانة التي تحتلها فيها نزوة معينة ذات خلفية جنسية . واعني بها تلك الرؤية العابرة لسيدة عارية تظهر له في المرأة . وكان الشاعر قد استمر هذه الفكرة اكثر من مرة . وهذه النقطة الجزئية الخطيرة في بنية القصيدة عامة (بوصفها احدى نفقاتها القاضلة) هل ينبغي لنا ان نضفي عليها قيمة خاصة بسبب المشاعر الشخصية التي تتم عنها لدى المؤلف ، وأن نجد فيها قرينة نفسية تكشف لنا عن نشأة القصيدة ؟ ربما خطر ذلك لبعض القراء ، فقالوا في قرارة أنفسهم : تلك نقطة هامة وجوهرية ، واذا كانوا اميل الى التحليل النفسي منه الى التحليل الميتافيزيائي خيل اليهم انهم عثروا على الخلية الأم للقصيدة بأسرها (على حد تعبير الموسيقي فنان دندى d' Indy) ولا بأس عندي من القول بأن هذه النزوة التي احتادها الشاعر ، ربما تدخلت كسبب نفسي (أو لا شعوري) في تلك الولادة . أما القول بأنها تدخلت كسبب فني (وهنا بيت القصيد) فذلك غلط عجيب ، ومن المؤكد ان يجنح أحد اتباع فرويد الى الاستماعة بعقدة أوديب في هذا

المقام. وان يجعل « رب البيت » المفقود ابوياً « والجنة العارية في المراتة » مطبوعة بطابع الأمومة . وتلك فرضية لا تقوم على اساس ، بل مخفا عليها الزمن من بعض الوجوه (ولا سيما من الناحية النفسية) ولا يهمننا امرها ، لانها ليست مدار بحثنا .

ولكن ، هب ان مثل تلك الصورة الذهنية تدخلت فعلا في منابع تفكير ملازميه من الناحية النفسية والحياتية (ولا دليل على ذلك) الا الا انه اسقطها صراحة من عالمه الشعري كما يعرض علينا ، فلا يطالب بها القارئ . قطعاً ، وبالتالي يقصر الموضوع على مايلي : « في حجرة خاوية غشها الظلام ، ومن ضياء المراتة الغامض يستحضر الشاعر صورة الانثى التي تخالفت قديما في صفحتها » ، كما يستحضر ذكرى رب البيت المفقود . ولا نستطيع الجزم بان الأمر متعلق بموضوع عائلي . ولنا ملزمين بالاعتقاد ان الرؤية حدثت فعلا في دار خالية آلت الى الشاعر من اسرة كان صديقا لها ، أم في دار مؤنثة حل فيها من قبل اناس لا يعرفهم . ولم لا يجوز لنا التخمين ان « رب البيت » هو الشاعر بعينه (لعل هذه الفرضية اقرب الفرضيات الى الاحتمال) وان غصة الحزن التي اكوى بنارها ليلا هي التي تجعله يتخيل مصير البيت اذا طاف به الموت ؟ هذه الفرضيات ممكنة جميعاً ولا خير فيها ، فقد امتنع الشاعر عن فرض واحدة منها على وجه التحديد ، وطرحتها جميعاً نتخير منها ما نشاء .

والامتناع هنا عن الدقة في التعبير أمر ملازم للفن بحد ذاته ، وهو الفن الذي سلب المشاهد كل فكرة واضحة تتصل باسباب حضوره وعلاقاته الملموسة بالكائنات الانسانية التي يستحضر صورتها حتى يجعله

وجها لوجه في وضع. يتميز بأقصى ما يمكن من الخواء والعماء المقصودين ، شبه ما يكون تقريبا بالحالة التي يسببها فقدان الذاكرة في اثر صدمة مفاجئة أو اغماء . . .

المشاهد الرئيسي هنا والذي يلزم مفهوم العالم المطروح بحد ذاته ، ليس شخص المؤلف النفسي الملموس ، وليس شخص أحد القراء ، بل هو ما اشتمل عليه عالم القصيدة بالذات وعرض له . أي ان المشاهد والعالم المطروح متلاحمان ، والأمر بالمثل في كل قصيدة بالمعنى الصحيح ، وفي كل أثر فني . وما علينا نحن القراء الا ان نبذل قصارى جهدنا حتى نطابق ذلك المشاهد ، ونعيش تلك اللحظة ، في كنف ما توحى به من ابحاث. ننصاع لها ونأتمر بأمرها .

الفضل الثامن والثلاثون

للأسماء والمفارقة

بذلك نكون قد أشرفنا تقريباً على نهاية هذه الجولة التي دعونا إليها القارئ . ونرجو أن نكون قد وفقنا في متابعة الفن في خطوطه الرئيسية وعبر أشهر أعماله ، واستقصاء مهمته الكبرى التي ترمي إلى إبداع عالم في كل اثر من اثاره . وربما كان هذا العالم لحظة عابرة ، أو كان العكس فسيحاً مترامياً الأطراف يفيض بشتى أنواع الكائنات والأحداث والمشاعر والأماكن والأزمنة ومختلف ألوان الحضور . وربما كان قائماً بذاته كالسمفونية والديكور الحر ، يعرض طبيعة فذة ونماذج من الكائنات التي لا تمت بأدنى سبب إلى عالمنا الحسي المألوف أو سكان قادراً على أن يصور لنا مظاهر عالمنا الطبيعي ومخلوقاته ، ويدخل في مناقسة معه ، كما في اللوحة والقصيدة ، فيرقى بعض الشيء بما اقتبسه منه ، سواء اضياه بوميض خاطف (على أقل تقدير) أم جللاه وأوضحه بنوع من الالتزام الداخلي فجعله ادعى إلى الاحتمال وأقرب إلى الضرورة مبرراً حضوره تبريراً اضافياً حتى بدا سائغاً مقبولاً أكثر من ذي قبل وأولى بالوجود من إهمالك الالهة له ، يوم خلقت الأكوان .

لعلنا استطعنا أيضاً أن نبين كيف يعمل الفن - حين ينشيء عنه نزولاً عند حكم بعض النواميس المنشئة الكبرى التي التزمت برغم تنوع الكائنات الفنية سيلاً وجدانياً واحداً ومتشابهاً . فما يزال الفن باحدى المعطيات التي يستشفها في خطوطها العريضة حتى تظفر بتألقها الخاص وكل ما تقوى عليه من كمال وحضور تام وجلاء مطلق تبعاً للظروف العملية الواقعية التي يمارس فيها نشاطه .

ومهما تنوع الفن في مجالاته الحسية ، وسواء رفع الحجارة أو نسق الحركات أو ألف بين الألوان أو الهندسات الصوتية ، فهناك دائماً إجابة تصدر عنه وتعود إليه لأنه ينهض بمهمة متماثلة ، رغم اختلاف المعطيات ، ولأن الحوافز نفسها تحفز به باستمرار على السير في طريق ثابت هو الابداع الوجودي المتواصل .

أيعني ذلك أن تنوع المظاهر يزول في خاتمة المطاف بفضل وحدة الفن الراسخة العميقة - ونعني به الفن الصرف الذي تبينت لنا أسبابه في تحليلنا المقارن (أو بعضها ولنقل أوضحها وأيسرها أيضاً) ؟ كلا . فهناك دائماً محاولات جديدة تقتضي من كل جهد فني شيئاً مرتجلاً وحيداً لا مثيل له ، في جو من التفرّد اللازم لاستكمال مهمته المتجددة في كل محاولة تجدداً كاملاً .

وكان الغرض من دراستنا - ونقطة ارتكازها - أن نقسم الفن إلى عدة فروع ، ونحن أبعد الناس عن التصور بأننا وفينا الموضوع حقاً . لكن هذا التقسيم ما هو إلا أبسط تشعيب لهذه الفعالية وأوضحه فهي في حقيقتها غير قابلة لأن تنفرد إلى فروع كافية ، بل تنهب مذهب التفرّد الذي يطبع الاثر الفني . ولا تنس أن هذا الطابع هو بحد ذاته أحد خصائص

النشاط الفني الذي يعتبر كل أثر ينشئه متمتماً بحق خاص في الوجود ومفرداً بالمعنى الصحيح . فهو كائن يستوجب الابداع والاستيفاء بكل ما يتميز به من ملامح فذة لا نظير لها .

لكن قسمة الفن إلى حوالي اثني عشر لوناً مختلفاً وموسوماً بنوعية المظهر الحسي وازدواج الدرجة الشكلية ، تتغلغل تغلغلاً عميقاً في حياة الفن بأسرها . وكل منظومة من الخواص الحسية تحمل معها طاقات وحدوداً ، ومواطن قوة وضعف تستأثر بها . والفنان الذي يمارس كلاً من هذه الألوان إنما يعتاد مجموعة من الظروف والممارسات تملك عليه نفسه ويعتبر طبيعة ثانية من حيث نمط التفكير والاجراءات العملية التقنية . فلا غرو أن تكون الملاممة مع تلك الطبيعة الخاصة ، أمراً بعيد الأثر في كل فرع من فروع الفن المحسوسة .

فالموسيقي يفكر متوسلاً بالأداة الصوتية ، والنحات والمعمار يفكران بوساطة الحجم ، والشاعر بالألفاظ والكلمات ، وينصرفون إلى أنواع عديدة من الإجراءات ليس لها قاسم مشترك من الناحية الفكرية أو النفسية ، ما لم ينهض بنا التحليل إلى حد التصفية البعيدة التي تكاد تبلغ اللحمة الميتافيزيائية (والانطولوجية على كل حال) للعمل المبدع .

حتى المجال الذي سبرناه في نهاية المطاف (أي المحتوى الشامل للأفكار الشخصية) والذي نعتمد فيه تقريباً الاختصاص الفني من حيث المبدأ ، فانه ما يزال متطوياً - من الناحية العملية - على اختلاف حسي واضح . وينجم هذا الاختلاف عن تكيف العمل تكيفاً تاماً مع طبيعة فنه الخاص . وأياً كان التشابه بين عالم الشاعر وعالم المصور ، حين يتناولان معطيات مشتركة ، فإنهما مسوقان إلى انجازات متباينة فلو

تصدي مثلاً أحد الفنانين. لقصيدة مالارميه وأراد أن ينقش بماء الفضة صورة تمثّلها. (وأظن أن هذا الفن هو هنا أفضل الفنون التشكيلية) لوجب عليه استحداث بعض العناصر واسقاط غيرها ، أي إعادة التفكير في هذا العالم المطروح حسب نواظمه الخاصة .

ولقد خلّزني النقش بماء الفضة لأن الألوان في القصيدة تكاد تكون معدومة خلا تلك الصفرة الذهبية الضئيلة على إطار المرأة ، أما الباقي فيشاه لون أسمر قائم ، كلون السبيدج ، مع لمسة زرقاء ممكنة على العقيق ، - ولا شيء سوى البياض على الجسم العاري الذي يلوح للشاعر دون أي إشارة إلى البشرة الحية ، فضلاً عن الركام الأسود القائم للأثاث المبعثر في الظلام . مما يوحي إلينا خاصة بالإضاءة المتلحجة التي تميز بها ذلك النوع من النقش . وتجنباً لكل مقارنة تاريخية ، لنا أن نتصوره على طريقة الفنان ميريون Meryon المعاصر للشاعر مالارميه . ومهما كان التجاوب بين المظاهر الحسية لهذين العالَمين المراد انشاؤهما ، ومهما كان التشابه بينهما ، فلا بد للفنان من أن يتخذ قرارات جديدة ، فيما يتعلق بشكل الأثاث مثلاً وطرازه (هل يكون من طراز لويس الرابع عشر أو لويس فيليب ، وهل ينبغي لصفحة الصوان الصقيلة التي تلتقط الأشعة الضوئية أن ترسم خطأ منحنياً أجوف أم خطأ مستقيماً؟) وكذلك بصدد المظهر اللائق للفاتن للمرأة الغامضة التي تترامى له عارية في المرأة (وهل تبدو في ريعان الشباب أم مثقلة بأعباء الحياة ، ضامرة أم متألفة ؟) وربما وجب على الفنان أن يضرب صفحاً عن النجوم السبعة التي ظهرت صراحة في القصيدة وكانت في الطرف المقابل من المشهد الخيالي لطيف المرأة ، فقد يكون نفساً متعلّماً من الناحية التقنية . وأياً

كانت رغبة الفنان في تقديم عالم أشبه ما يمكن بعالم القصيدة فإنه يضطر رغماً عنه - إن كان راسخاً في صناعته - إلى إعادة النظر في الموضوع استناداً إلى ما يتمتع به فنه من طاقات خاصة والاقتصار ، في نهاية المطاف على ما يقارب التكافؤ العام الذي يحتوي فوارق جزئية عديدة . وربما كانت مهمة الموسيقي هنا أقل مشقة ، لأنه يتجنب على وجه الضبط ذلك النزاع في التفاصيل الدقيقة المشتركة بين ميدانين متماثلين من الناحية التشكيلية . وتحضر لي ، في هذا المقام . قصيدة بودلير « الحياة السابقة » التي لحنها دوبارك Duparc . وكان عالم الشاعر والموسيقي على وفاق عجب في جوهرهما الفني المشترك . وأنا لا أعرف صورة تشكيلية للقصيدة أستطيع أن أطمئن إليها ، ولعلها فيما أعتقد ضرب من المحال ، مع أن أسلوب غوغان Gauguin فيما أظن ، قادر على ملامتها إلى حد ما ، بصرف النظر عن الديكور والملحقات التي درج عليها .

أضف إلى ذلك أن كل فنان على جانب من الصنعة والتمرس ، يجنح دائماً في تخير موضوعاته إلى ما يتنبأ به من مؤثرات حسية خاصة وطرائف تقنية يحفل بها عالم الفني وتضمن النجاح في التنفيذ . وفي هذا الجانب أيضاً من التشخيص يلاحظ أن التجاوب أو الموازنة الوظيفية بين الفنون لا تبلغ حد التوافق التام أو المطابقة بمعناها الصحيح . وكما نظفر بما يشبه التقارب الوثيق والمطابقة ، لا بد لنا من الارتقاء إلى المستوى الأخير ، أي الصعيد المفارق الذي يهيمن على كل أثر فني جدير بهذا الاسم ويكفل هامته .

وهذا ، بطبيعة الحال ، ميدان مليء بالخفايا والأسرار يصعب تناوله في شيء من الصرامة العلمية ، لكنه مع ذلك لا يجاوز حدود التحليل .

ومن المؤكد أن هناك روائع فنية مثل « حجاج عماوس » (رامبر اندت) و « الحصى على المحبة » تسيانو « والقطعة الثامنة من البيانو القيتاري اللطيف جداً » (باخ) وحسبنا هذه الأعمال الشهيرة التي لا يتكرر أحد قدرتها على تخطي المعطيات ، والايحاء بأمور أخرى – نقول : من المؤكد أن هذه الأعمال تجود علينا بانطباع يشير إلى واقع يتعدى جميع ما نستطيع منسحه في الرصد الايجابي المحسوس (ولا أقول المبتذل) الذي يتشبث بكل ما يعرض علينا صراحة في حدود النص .

فاذا اكتفينا بالوصف النفسي للأثر الناتج – وذلك أبلغ دليل على نجاح الفن الكامل في أروع أعماله – كان انطباعنا أشبه بالاحساس بأن هناك معاني ودلالات أهم بما لا يقاس من أي جرد موضوعي للمعطيات الايجابية المطروحة والأفكار المعروضة والمشاعر الموحى بها ، وهو الشعور بأن شيئاً ما يوشك أن يقال لنا ، وأن يظهر للعيان جهراً وعلانية ، ويكفي للكشف عنه أن نبذل مزيداً من الجهد في تعمقه . ولكن قد لا يتاح لنا أن نحيط اللثام عنه تماماً ، ولن نقوى عليه ، إلا في هذا الترقب أو هذه الرغبة التي ترجو أن يشفي غليلها في لحظة عابرة . ولو حاولنا شرح هذا التأثير متوسلين بالرمزية مثلاً ، لكان معناه أننا نتجاهله ونفرض من شأنه ، لأننا نرجع حينئذ مضمون ذلك الحضور الخفي إلى صعيد الأفكار والمشاعر والوقائع الدقيقة التي يريد – على وجه الضبط – أن يتحلل من أسرها . فلا يكون صنيعنا هذا سوى البحث في أداة على جانب من التعقيد ، أو وسيلة غير مباشرة من وسائل التعبير ، لكنها على كل حال مجرد أداة أو وسيلة نعتبرها علة لذلك الأثر ، بينما يتعلق الأمر – في أساسه وفي المقام الأول – بمهاية المحتوى أبياً كانت الوسائل التي أوحى

به (وهي في غاية التنوع والاختلاف) ، مسألة الأداة مسألة جانبية ، فقد يعتد أحد الفنانين بالموضوع ، كما يعتد غيره بتوافق الألوان ، وآخر بأناقة الأشكال . أما الفحول فيعتمدون على التوافق العام بين الموضوع والألوان والأشكال واتجاهها المشترك إلى الأثر النهائي المنشود . والعبرة في النتيجة أي في الإيحاء « بحضور » يكون جوهره بالذات مجاوزاً لتلك المعطيات جميعاً ، ولا يكون واحداً منها كما تريد له فكرة الرمزية . ومن أجل أن نبين هذا التجاوز قد يكون لزاماً علينا أن نقول في شأنه كل ما هو ليس منه ، كما يفعل المتصوفة وأصحاب اللاهوت السليبي .

والحق أن في هذا الحضور الخفي ما يتصل بأسباب الفكر الصوفي . وإذا كنا ، في كتابنا ، قد توصلنا إلى تتبع اجراءات الفن الديالكتية خطوة خطوة في شيء من الامانة فلعنا نملك بعض الثقة والاطمئنان لكي نتبين ماهية هذا التجاوز الذي يتمثل لنا .

ولا يمكننا في الواقع أن نتحلل من الفكرة القائلة بأن محتوى العمل الفني (الذي ينسحب إلى أبعد حد مما تنوهم ادراكه تلك المقابلة الناقصة والتافهة بين الشكل والمضمون) هو في أساسه محتوى ميتافيزيائي . والذين ينفرون من الميتافيزياء لا حيلة لهم في ذلك ، ومن حقهم أن يقولوا : هذا أمر مستغلق ولا فلفلي بالألإ إليه . لكنهم لن يغيروا من الأمر شيئاً . فالجانب الميتافيزيائي من الأثر الفني حقيقة واقعة لا تقل واقعية من غيرها (وربما كان العكس صحيحاً)

والواقع ، كما اسلفنا ، هو ان المعاناة الفنية بأسرها ، ان لم تكن ابداعاً مطلقاً فهي على أقل تقدير تتكفل بالكائن (وهو كائن متفرد)

وما تزال به حتى يبلغ وجوده الكثيف ، الثابت والناصح . أي ان الفن يضطلع بانشائه نشأة تامة ، ويبدل جهدا واقعياً فعلا حتى يرقى به من ادنى درجات الوجود الى اعلاها (على حد تعبير جيوردانو برونو) ويقوم بالابداع من الأساس حتى النروة .

وبدهي أن تختلف هذه المعاناة - من الحضيض إلى الأوج - باختلاف المصورين أو الفنانين . ولاغرو أن يكون لكل منهم نظراته الميتافيزائية الخاصة . فالحضيض عند فيدياس متمثل في الشطط والقوضى الغالبة ، والقمة عنده هي في السواد المطلق للنسب الهندسية وما يسفر عنها من اشراق جليل مهيب . على حين يرى فراجيلكو أن القاع هو في الظلمات المطبقة على الفطرة التي حرمت من نعمة الله . وأن النروة المشرقة هي في الخلاص والنجاة . ويتصور ميكلائيلو الحضيض العاتم الخام مزاجاً هامداً من العوامل المتناقضة في ركام تزخر به المادة والسبب العميق أما الأوج فهو تصجير هذه العوامل في حركة متشنجة مستبعدة عنيفة تجعلها تتجابه فيما بينها ، وتنتهي بها إلى حدها الأقصى من الانطلاق والتوتر والصراع الذي ينبثق عنه الوعي ويتكامل . وعند بهوفن تتمثل الهاوية في الرذيلة والخذل واليأس ، والقمة في نظره هي الفضيلة والمحبة والحبور . أما دولاكروا فالقاعدة عنده هي الوهن والإعياء ، والنروة الشاحنة هي أقصى ما تصل إليه الميول من حماس وألق مرتعش متوتر حتى توشك أن تتحطم . ويتخيل فان غوخ الحضيض في غصص الحزن واليأس (يرمز إليها باللونين الأحمر والأسود) والأوج عنده هو ما أسماه « بالسكينة المطلقة » (ويرمز إليها باللونين الأخضر والأبيض) . وتبقى مشكلة الحياة متمثلة في أمور وسطى - أفصح عنها بالتبسيجي

المشرق والأزرق وبخاصة « ذلك اللون الأصفر الملتبس اللعين » والقضية الميتافيزيائية الكبرى في نظر هذا العبقرى المسكين الذي حاول أن يتشبث بكلتا يديه على حافة الجنون « هي التناقض الكامن في كيفية « إهاجة » اللون الأصفر حتى يبلغ البرتقالي ، الذي يتحول مع ذلك إلى الأحمر .

هذا كله إن دل على شيء ، فأنما يدل على أن كلا من التجارب المذكورة يمثل جهداً شخصياً ، ومحاولة يبلها الفنان في أحد السبل المشار إليها لتساعده على خلق ذلك التكثيف الذي يفقد الكائن إلى ذروته بصورة مثيرة . على أننا نجد المعاناة الميتافيزيائية واحدة لا تتغير في جميع تلك التجارب ، تهدف إلى تحقيق غاية ثابتة وهي تركيز الوجود لأحد الكائنات في كليته الشاملة كما تمثلت للفنان عبر معاناته وأحسها بكل جوارحه .

وعلى قدر ما يزداد نجاح المحاولة ، وتكتمل نهايتها ، تزداد أيضاً كثافة الحضور لما يمكننا تسميته « بالراسب » - شريطة ألا يحمل هذا اللفظ عملاً سيئاً - ونعني به تلك « الخلفية » التي لا تمت إلى الميجان الأصلي بأدنى سبب وهي على العكس الحد الغامض المبهم لأقصى التمام وفيه يكشف النقاب عن سر خفي يسفر عند جلته عن علة الوجود بفضل حضوره المطلق المتكامل .

وهذا ما يوحي به إحياء غامضاً نفس الانطباع بتربق سر مكنون يحاول أن يفضي إلينا همساً بما يختزنه من تبرير تام للوجود في علته ولست أدري إن كان بالإمكان التعبير عن هذه الحالة الموحية بعنصر مفارق ، بغير وساطة الفن . الثابت على كل حال أننا نستطيع الإحاطة بها عن طريق الفن ، أو على أقل تقدير الإلمام بها والإشارة إليها والتماسها .

وهي بلاريب أحد أسرار الفن ، لالتفت إليها أكبر نصيب من اهتمام الفيلسوف فحسب ، بل أيضاً وبكل سهولة اهتمام أي إنسان يعنى الأمور الوجدانية ويسمى إلى الكشف عن دلالات سامية لحياته .

عما يفضي بنا إلى نتائج تتعدى نطاق الفنون التي قمنا بالموازنة بينها (ونو لم نزل وثيقة الصلة بعالم الجمال المقارن) وتتعلق بفن الصق بنا مباشرة : وأقرب مثلاً ، وأكثر إنسانية . ولعله أغل قيمة وأصعب مراساً ، ونعني به فن الحياة أو العيش . ذلك بحث آخر لامناص من القيام به ، إذا من الله علينا بالبقاء ، ولا يخطف في أساسه عن بحثنا هذا . أو ليس الغرض من فن الحياة أن نأخذ بيد الكائن ، أي نحن بالذات فما نزال به حتى يبلغ القمة حيث يبرر الوجود بتكامله ؟ ولابد لفن الحياة من أن يهتدي بهدى الفنون الجميلة — أو بما يصنعه الفنانون — فهي تقدم له النصح والإرشاد الوفير .

النصيحة الأولى هي انه يتعذر النهوض بمهمة غالية ونبيلة مثل تكامل الوجود الإنساني إلا بمزيد من الجهد والمعرفة ، وأعني المعرفة المباشرة للكائن ، تلك التي يحظى بها الفنان بنعمة من الآلهة ، أو بالمعانة الشاقة والعمل الدؤوب القائم على التأمل والنظر والتبصر .

والنصيحة الثانية هي أن هناك طاقة معقدة من الضرورات — ولانعني فقط الصور والأشكال بل تفاعلها أيضاً وأثرها المطرد الحاسم — توجه الإنسان وتقوم بإرشاده أي أن هناك دياكتية إبداعية وسلسلة محددة من الاجراءات الأساسية ، تكون فيها كل محاولة فاشلة أو ناجحة ، تبعاً لخطأ القرار أو صوابه ، قادرة على الاسهام في عملية الخلق . وبالتالي فان أروع نجاح يحرزه الفن هو حصيللة تقدم منظم في طريق

الابداع . ينبغي لكل لحظة من لحظاته أن تكون فتحاً جديداً أو خطوة بخطوة يخطوها الكائن نحو قمة حضوره . وتمثل هذه التجربة قاعدة الخلق الفني أياً كان مجال عمله ، وهي ترشد الفنون قاطبة وبنفس اللحمة الوجدانية مهما اختلفت أشكالها الحسية .

وأخيراً هذه النصيحة التي تعتبر تنويهاً للنصائح السابقة : ان غرر الفن العالمي ، وهي القمم الشائعة التي يرقى إليها الكائن (على أقل تقدير في صورته المتجلية بمظاهر عسوسة) . تنطوي على رسالة ملازمة الوجود ذاته ولو تجاوزته من بعض الوجوه ، وذلك بفضل تلك الحالة السامية التي تنبثق منها . وتظهر ظهوراً حسيماً ان لم يكن جلياً واضحاً .

فالوجود - حتى الوجود المتواضع - لا يكون مطلقاً ما لم يشتمل على ما يبرره . وقد يكفي بعض التأني والجمال والعاطفة أو الانسجام لتبرير الوجود المتواضع . إنما يصعب تعليقه في أسمى مظاهره ؛ لا لأنه أقل بهاءً واتراقاً (والعكس هو الصحيح) بل لأن شموخ هذا اللون من الوجود أو روعته تجعل تفتحه النهائي أشد وقعاً ، وأغنى دلالة ، وأجزل عطاء . فنعمز عن إدراك تلك الحالة الفصوى ، وذلك التأويل المستوفى . وتلك الإحاطة الكاملة بالواقع التي تحول السر المستشف إلى تأكيد ناصح مبين .

وهو السر الذي يترأى لنا في روائع الفن ويلازم نغماً من الوجود لا يلقى فيه مجال للتساؤل عن علته وجدواه .

فالأعمال الفنية خليقة بالاهتمام اختواصل العميق من قبل النفوس الكريمة . ويهيب بنا الفن ، من خلال هذه الأعمال ، الى الاعتقاد بان ثمة وجهاً خفياً

لواقع - ~~هذا الجانب يبلغ أقصى مداه في ضوء تلك القمم الشامخة~~
ورحابها . حتى إذا استطلعت الرقعة إلى تلك الرحاب وذلك الضياء ، كان
بوسعنا ان نجود بما هو أعظم من النيران على جميع القوى التي تضطر
الى أن نكون .

وعلنا قد تعلمنا أيضاً شيئاً واحداً على أقل تقدير من كل هذا الاستقصاء
(وتكون معرفته مفيدة قيمة من الناحية العمالية) وهو انه لا يوجد فن من
غير فن ، ان صح التعبير ، أو لا يوجد ابداع جمالي الا بالأذهان المنهم
الخلق والصادق لبعض القواعد الخالدة والشاملة والمتواصلة فيما يخص
ابناء الهندسي والأنسجام والتسامي والشموخ والتكامل الزاخر بالمعاني
والدلالات . وما من سبيل الى الوجود الرفيع في كل أصالته ، دون اجابة
موفقة عن الأسئلة التي يطرحها هذا الوجود في كل درجة من الدرجات
الصاعدة اليه ، ودون استجابة تامة لشروطه ، وتقدم منتظم نحو تلك
الربوع الساحقة التي كانت مقاليدها فنية خالصة ، بكل معنى الكلمة .
ولا تعني فقط الالهام والحماس بل أيضاً الامتثال للقواعد والسنن التي
عنت الالهة لها في مسيرتها الدائبة الى تلك الرحاب حيث اتخذت مستقرها .
وعند كل درجة من هذه الدرجات قام وحش يقول : اجنبي اجابة
سديدة والا كان مصيرك الهلاك .

والاجابة السديدة هي التي جادت بها غرر الفن - أو جاد بمثلها
كل من احرز ذلك الفوز فحق له ان يقيم في تلك الربوع الشامخة التي
لا يبلغها الانسان ما لم ينثر نفسه - كالأنياء - للوصول إليها .

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	سيرة المؤلف
٧	مقدمة
٢١	الباب الأول : آراء تمهيدية
٢٣	الفصل الأول : موضوع البحث
٢٥	الفصل الثاني : أبعاد المسألة وصعوباتها
٣٥	الفصل الثالث : تعريف علم الجمال المقارن
٣٧	الفصل الرابع : علم الجمال المقارن والأدب المقارن
٤٧	الفصل الخامس : خواطر سريعة في المنهج
٥٩	الفصل السادس : تنبيه
٦١	الباب الثاني : الفن والفنون
٦٣	الفصل السابع : ما هو الفن
٦٧	الفصل الثامن : الفن ووجوه النشاط الإنساني
٧٧	الفصل التاسع : قضية الفن في الطبيعة
٨٥	الفصل العاشر : الفن والتأمل الأنطولوجي
٨٩	الباب الثالث : التحليل الوجودي للعمل الفني

٩١	الفصل الحادي عشر : تعدد أنماط الوجود
٩٣	الفصل الثاني عشر : الوجود التيزيائي
١٠١	الفصل الثالث عشر : الوجود الظاهري
١١٣	الفصل الرابع عشر : الوجود الشئى
١٢٥	الفصل الخامس عشر : الوجود المفارق
١٣١	الفصل السادس عشر : مجمل التقاط الأساسية
١٣٥	الباب الرابع عشر : منظومة الفنون الجميلة
١٣٧	الفصل السابع عشر : <u>الفن والمادة</u>
١٤٣	الفصل الثامن عشر : بعض التقسيمات التقليدية في جدول الفنون
١٤٩	الفصل التاسع عشر : تعدد الفنون واحصاء الخواص الفنية
	الفصل العشرون : فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية
١٥٧	الشكل الأولي والشكل الثانوي
١٧١	الفصل الحادي والعشرون : الجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة
١٧٣	الفصل الثاني والعشرون : ملاحظات عامة حول الجدول السابق
١٨٣	الفصل الثالث والعشرون : احصاء العلاقات الفنية الأساسية
١٨٩	الفصل الرابع والعشرون : نظرة عامة أخيرة على منظومة الفنون
١٩٥	الباب الخامس : الموسيقى والأدب
١٩٧	الفصل الخامس والعشرون : مايزعم من علاقات مباشرة بين الحواس
٢٠٥	الفصل السادس والعشرون : حول مود فولوجية العمل الأدبي
٢١٥	الفصل السابع والعشرون : الموسيقى والأدب فنان متكاملان
٢٤٣	الفصل الثامن والعشرون : موسيقا الشعر
٢٧٧	الفصل الحادي والثلاثون : في الكتابة الموسيقية العقلانية

٢٨٥	الفصل الثاني والثلاثون : عودة إلى الأربسك الموسيقي
٢٥٩	الباب السادس : الموسيقى والفنون التشكيلية
٢٦١	الفصل التاسع والعشرون : الأربسك والملودي المدخل
١٦٣	الفصل الثلاثون : قضية تشخيص الملودي في الفراغ
٢٧٧	الفصل الحادي والثلاثون : في الكتابة الموسيقية العقلانية
٢٨٥	الفصل الثاني والثلاثون : عودة إلى الأربسك الموسيقي
٢٩٥	الفصل الثالث والثلاثون : كلمات يسيرة في موسيقا الألوان
٣١٥	الفصل الرابع والثلاثون : الدلالة العامة للأشكال البدائية
٣٢١	الباب السابع : انتشاء العالم الفني
٣٢٣	الفصل الخامس والثلاثون : <u>الفن والحقيقة</u>
٣٣٧	الفصل السادس والثلاثون : صورة العالم الفني وجوانبه
٣٥٣	الفصل السابع والثلاثون : مثال على أبنية التكوينية زووية النظر
٣٦١	الفصل الثامن والثلاثون : الإجواء المفارقة

* * *

«الفن هو الفنون جميعها»

يقول المؤلف في مقدمة كتابه ، وسؤال : «ما المشترك بين التشريف
البيسباني والتصعيد الشعري ؟ وبعمق : «ما المشترك بين النحت والعمارة
والتصوير والموسيقى ... والشعر والرواية والمسرحية ؟

سؤال هام شق في رحلته (١٩٦٢) لاختلافه ، للنقد المقارن ولعلم الجاهل
طريقا لها من الإحاطة والتجولة ما لم يتبعه إليه أحد . وصار الكتاب
متملذا ، وما يزال ، كلاسكيا بل نشره . إذ لم تتجاوز أنه دراسة من
نوعه حتى اليوم على ما تعلم .

البحث تجريبي ، والأجوبة التي يقدمها الكتاب تستند الى بحار
المؤلف طوال حوالي أربع قرن .

يلاحظ المؤلف بانه في بدءه ان لكل من لغته وبالتالي بنائه الخاصة
فليس الكتاب بحثا عن لغة واحدة من القاسم المشترك بين الفنون جميعا
كما ان التشابه بين الفنون قدودا . نحن للباحث ان يتجاوزها . يرى
المؤلف هذا ويضيف ان الهدف من كتابنا هو : « ان نطرح تحليل يسوي
للأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، وأن نعينا هذا التحليل على ادراك
أوجه الخلاف الكامنة في لغة كل فن ، أيضا على ادراك أوجه التشبه
بينها . حتى عنها وما ظننا فنقوم بنسجها جميعا صلبا متجانسا ونفسرها
إذا اقتضى الأمر » .

ونلاحظ من حيثنا ان المترجم الذي يمثل جهدا كبيرا في نقل مؤلف
تجارية على لغة (الفرنسية) أبقاها متصلة كلها عن إيقاع اللغة العربية ،
اصطلح أحيانا تعقيدات لا يمكن تدليلها فاضطر الى تخطيها . إلا ان الأساس
النظري لهذه التحولات نقل الى العربية كاملا وكذلك المعنى الأكبر من
الأمثلة التجريبية . والكتاب بهذا ، مصدر أساسي للدارسين والمثقفين
الراغبين في تعميق نظرهم الى الفنون .

الطبع وعصر الألوان في مطلع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٢

في الاصدار العربية ما يصادق

٢٥ ج.١

دمشق ١٩٩٢

٢٥ ج.١